



Институт гуманитарных наук и искусств
Кафедра русской и зарубежной литературы

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА: контекстуальные и интертекстуальные связи

Материалы X ежегодной всероссийской студенческой научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов.

В сборнике представлены материалы IX ежегодной всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов и аспирантов «Зарубежная литература: контекстуальные и интертекстуальные связи», состоявшейся в Екатеринбурге 24 ноября 2017 года.

Научные темы сгруппированы на основании общности теоретической проблематики. Материалы конференции публикуются в электронном виде и в авторской редакции.

© Екатеринбург, УрФУ, 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Бабкина М. И. Роман О. Хаксли «Контрапункт» как центр интертекстуального поля 4

Мальцева В. А. Экфрасис картины Пуссена «Вакханалия» в эссе Хосе Ортеги-и-Гассета «Три картины о вине»..... 9

Буйнова А.А. Психологизм женской прозы Дороти Паркер (на материале рассказов «Телефонный звонок», «Вот и мы», «Идеальный отпуск») 13

Сивинцева В. Н. Сравнительный анализ романа Артуро Переса-Реверте «La tabla de Flandes» («Фламандская доска») и фильма Джима Макбрайда «Uncovered»..... 20

СЕКЦИЯ 1. Поэтика сюжета и образа: вопросы эстетики и художественного восприятия 26

Курдакова А. М. Образ правителя в сатирах П. Хакса 26

Попова Д. А. «Своды сведены»: образ Константина Левина в сценарии Т. Стоппарда к фильму «Анна Каренина» 30

Саламатова М. Н. Специфика конфликта в пьесах Теннесси Уильямса (на материале пьес 1945-1961 гг.)..... 34

Бабушкина И. В. Поэтика заглавия романа Энтони Бёрджесса «Заводной апельсин» 37

Бекишева К. А. Мотив полета как фактор организации художественного пространства романа Т. Моррисон «Песнь Соломона». 40

Шепелина В. А. Образ дома в романе Маргарет Этвуд «Слепой убийца» 43

СЕКЦИЯ 2. Исследования художественных концепций: проблемы методологии..... 49

Жиляков Н.А. «В дороге» Джека Керуака как роман-автобиография: традиции и новаторство 49

Али-заде П. Природа добра в трагедии У. Шекспира «Король Лир» 54

<i>Шестерова А.Р.</i> Творчество Вирджинии Вулф в учебниках высшей школы советского периода.....	57
<i>Ильичева М.А.</i> Специфика «ненадежного» нарратора в романе Кадзуо Исигуро «Когда мы были сиротами»	61
<i>Хорькова Е.А.</i> Аллитерационная поэзия в романе Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец».....	66
<i>Черногубова В.Ю.</i> А. Миллер и К. Симонов: к вопросу о творческой неудаче в драматургии.....	69
<i>Лоцман А.А.</i> Неовикторианский роман Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и его киноадаптация.....	73
<i>Каяво В.А.</i> Книга Дэвида Смита «H. G. Wells: Desperately Mortal. A Biography»: взгляд историка на жизнь и творчество Герберта Уэллса...	78
<i>Шлыкова Д.В.</i> Речь ребенка как способ создания эффекта «двойного видения» в освещении событий Холокоста в романе Дж. Бойна «Мальчик в полосатой пижаме».....	82
<i>Малышев Н.М.</i> Отражение лексико-стилистических особенностей гонзо-журналистики на примере сборника статей Хантера С. Томпсона «Generation of swine»	87
<i>Петрова Е. В.</i> Поэтическое наследие Дж. Китса в контексте русской культуры XIX в.	91
<i>Сосонко А.С.</i> Билингвизм пьесы Хольгера Шобера «Чёрное молоко» как отражение исторической концепции автора	94

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Бабкина М. И.

Научный руководитель: Рабинович В. С.

УрФУ (Екатеринбург)

Роман О. Хаксли «Контрапункт» как центр интертекстуального поля

В силу исключительной «культурологичности» творчества Хаксли упоминания в его романах различных прецедентных источников, включения в тексты отсылок к произведениям мировой литературы, иным феноменам культуры и искусства далеко не случайны. Всесторонняя образованность писателя позволяет ему сделать круг этих упоминаний чрезвычайно широким, практически неисчерпаемым. При этом «культурологичность» наиболее характерна именно для раннего творчества Хаксли, содержание которого во многом определялось авторской позицией «абсолютного сомнения». Именно в произведениях раннего Хаксли мир предстает в виде диалога разных «голосов» – в бахтинском понимании, диалога разных философских идей, образов мира, культурных концептов, многие из которых имеют глубокие прецедентные корни в мировой литературе, философии, вообще культуре.

В работе «Проблемы творчества Достоевского» Бахтин пишет о принципе построения диалога. Несмотря на то, что, по Бахтину, типов диалога и их разновидностей достаточно много, принцип построения диалога всегда один и тот же, а именно: *«повсюду – пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев. Повсюду — определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному»* [2; 185. Курсив Бахтина. – М.Б.].

В программном для раннего творчества Хаксли романе «Контрапункт» образ мира писателя воплощен в метафоре оркестра, где каждый инструмент ведет свою линию. Соответственно, своеобразными «аналогами» инструментов со своими «голосами» становятся герои-носители разных взглядов на мир, каждый из которых вырастает из своей, зачастую обширной прецедентной основы, не существует в отрыве от нее. Присутствие «музыкальных» отсылок в творчестве Хаксли, в частности, вопрос построения романа «Контрапункт» стали объектом активной научной рефлексии в мировом литературоведении. В этой связи нужно отметить работы Е. Блома (Blom E., см. [4]), З. Боуэна (Bowen Z., см. [5]) и др.

Характер взаимодействия героев романа Хаксли «Контрапункт» с соответствующими прецедентными источниками варьируется. Отдельные культурные источники строго «закреплены» за героями-носителями определенных взглядов. Другие выступают в качестве своеобразных «точек соприкосновения» образов мира разных героев, когда один и тот же культурный источник входит в «прецедентную базу» разных героев, и через него идет диалог между ними. Так, для Рэмпиона (в котором угадывается фигура писателя Лоуренса с его культом

«естественного человека») Шелли – поэт «<...>с гнусной ложью в душе! Как он всегда убеждал себя и других, что земля — это вовсе не земля, а либо небо, либо ад» [6; 124; цит. по: 3; 156. Перевод здесь и далее–И. Романовича]. В свою очередь, «автобиографический» Филип Куорлз с его «абсолютным сомнением» именно в связи с Шелли рассуждает о «дистиллированности» и условности большинства произведений культуры и искусства, о том, что их нельзя воспринимать буквально, так как они не учитывают реальность человеческого существования: «Оно [искусство] может оказаться слишком правдивым. Без примесей. Как дистиллированная вода. Когда истина есть только истина и ничего больше, она противоестественна, она становится абстракцией, которой не соответствует ничто реальное» [6; 13; цит. по: 3; 38]. Своеобразным универсальным культурным символом, которым испытываются разные герои, в частности, в романе «Контрапункт» выступает музыка Баха и музыка Бетховена.

Так, с точки зрения одного из героев «Контрапункта», Спэндрелла, музыка Бетховена является выражением высшего идеала, «доказательством существования Бога» [Контрапункт]); для другого же героя «Контрапункта», Рэмпиона, это всего лишь еще одно доказательство того, насколько искусство далеко от реальной жизни: «...это слишком прекрасно. — Может ли быть что-нибудь слишком прекрасным? — Это нечеловечно. Если бы это продолжалось, вы перестали бы быть человеком. Вы умерли бы» [6; 433;цит. по:3; 521].

В качестве универсального культурного символа, отношение к которому выявляет сущность разных героев «Контрапункта», выступает и фигура христианского святого Франциска Ассизского. Эта фигура, в частности, становится объектом полемики между разными героями, внешним поводом для столкновения различных мировоззренческих позиций. Спор по поводу этого христианского святого ведут такие герои романа «Контрапункт», как Рэмпион, Барлеп, Спэндрелл, Филип Куорлз. Если для Спэндрелла и особенно Барлепа, несмотря на то, что по своему взгляду на мир эти герои очень далеки друг от друга, Святой Франциск является образцом духовного совершенства, выразителем высших идеалов, которые оба эти героя принимают (причем один из них, Спэндрелл, «от противного»), то для сторонника идеала естественности Рэмпиона это – антигерой мировой культуры, образец духовной деградации, а отнюдь не духовного совершенства, яркий пример стремления подняться к сверхчеловеческому уровню, которое низводит человека не выше, а ниже его самого, уничтожает человеческую сущность: «Заставлять людей буквально следовать учению Христа — это значит заставлять их вести себя подобно идиотам, а в конечном счёте — подобно дьяволам. Примеров этому — сколько угодно. Возьмите <...> вашего гнусного святого Франциска. <...> уже на грани превращения в дьявола» [6; 408;цит. по:3; 492].

В своих «записных книжках» Филип Куорлз – герой, выражающий в некоторой степени мировоззрение самого Хаксли, выражает свое согласие с позицией Рэмпиона, упоминая, к том числе, фигуру святого Франциска Ассизского, по отношению к которому высказывается не менее резко, чем Рэмпион: «<...> А он [Толстой] ни с того ни с сего вдруг начинает извращать свои глубочайшие инстинкты и превращается в такого же злокачественного идиота, каким был святой Франциск Ассизский, или Кант-моралист <...>, или Ньютон-богослов» [6; 321;цит. по:3; 392]. Данный отрывок иллюстрирует, в частности некоторую общность взглядов «автобиографического героя» Филипа Куорлза со взглядами героя «лоуренсовского типа» Рэмпиона.

Позиции таких героев, как «автобиографический» Филип Куорлз и Рэмпион находят точки соприкосновения в отношении к фигуре Льва Толстого. Для Рэмпиона Толстой – это «великий человек, намеренно ставший идиотом оттого, что он пытался быть больше, чем великим человеком» [6; 408; цит. по: 3; 492]. Филип Куорлз, поддерживая взгляды Рэмпиона, рассуждает о Толстом как о писателе и – шире – человеке, который сознательно отказался от своей миссии говорить правду посредством искусства, при том, что именно искусство, по его убеждению, может быть ближе к реальности, чем философия, богословие или наука: «Толстой был превосходный романист, но, несмотря на это, его рассуждения о нравственности просто омерзительны, а его эстетика, социология и религия достойны только презрения» [6; 321; цит. по: 3; 392]. Филип Куорлз упоминает Толстого (наряду с Платоном, Франциском Ассизским, «Кантом-моралистом» [там же] и «Ньютоном-богословом» [там же] и Фарадеем) в контексте своих (коррелирующих с взглядами Рэмпиона) рассуждений о губительном результате преобладания одних способов познания действительности (прежде всего, интеллектуально-рациональных) над другими: «чрезмерное развитие интеллекта ведет к атрофии всего остального» [там же], поэтому ответы профессоров и богословов на сущностные вопросы человеческого бытия – «инфантильны» [там же] и «смехотворно наивны» [там же].

В свою очередь, входит Л. Н. Толстой в прецедентный бэкграунд и героя «Контрапункта» Берлепа с его аффектированным морализмом, апологетикой «детской», «природной» чистоты, декларативным подражанием нравственному примеру самого Толстого: так, содержание одной из статей Берлепа, через призму взгляда на нее другого героя «Контрапункта», молодого интеллектуала Уолтера Биддлейка, сводится к тому, что «тот [Берлеп. – М.Б.] подражал в своём поведении Толстому и “шёл напрямик к великим, простым, незыблемым основам” — так Берлеп называл нахальное влезание этого старого генерала Армии спасения [Л.Н. Толстого. – М.Б.] в чужую душу» [6; 162; цит. по: 3; 209]. Впрочем, прямолинейная, «квазитолстовская» риторика Берлепа, представленная с явной авторской иронией, несколько снижает и прецедентные по отношению к ней идеи самого Льва Толстого, а сочетание «подражания в своем поведении Толстому» [там же] с фактическим аморализмом его поступков косвенно ставит под вопрос нравственную состоятельность самого Учителя, то есть Толстого, порождая сомнение в его искренности (что в общем вписывается в присущую культуре XX века традицию нравственной полемики с Л.Н. Толстым именно с точки зрения сомнения в его искренности).

Наряду с универсальными культурными символами, отношением к которым испытываются «правды» разных героев, присутствуют в «Контрапункте» и отсылки к культурным источникам, выявляющие сущность взглядов только одного из героев. Одни такие источники выступают в качестве своеобразного прецедентного «бэкграунда» отдельных субъективных «правд», другие же играют роль антагонистов по отношению к этим «правдам».

Взгляды героя «лоуренсовского» типа Рэмпиона в романе «Контрапункт» близки по сути к идеалу «естественного человека», сформулированному писателем Д.-Г. Лоуренсом. Мировоззрение Рэмпиона формулируется в романе, в частности, следующим образом. «Быть совершенным животным и в то же время совершенным человеком — таков был его идеал» [6; 116; цит. по: 3; 156]. Детализируя основу своего взгляда на мир, Рэмпион ссылается на слова писателя Уолта Уитмена о животных: «Они не скорбят, не жалуются на свой злополучный удел. Они не плачут бессонными ночами о своих грехах» [там же]. Таким, с точки зрения Рэмпиона,

должно быть и правильное, здоровое отношение человека к собственному существованию.

«Антагонистами» в мировой культуре для Рэмпиона являются Святой Франциск и в целом галерея христианских пророков и мучеников с начала времен, усилиями которых стало мировой религией христианство с его идеалом отречения от всего «земного» и «бренного», идеалом аскетизма. По мнению Рэмпиона, под влиянием христианства нарушились гармония и цельность человеческой личности, которая оказалась редуцированной наполовину, поскольку христианство «попросту не считалось с целой половиной человеческого общества» [6; 124 цит. по: 3; 165]. Резко отрицательно Рэмпион оценивает и роль науки (олицетворяемой Ньютоном) как интеллектуальной основы современной цивилизации, и роль промышленности (олицетворяемой Фордом) как ее экономической основы. В итоге, Рэмпион следующим образом вербализует «болезнь современного человека» [6; 124 цит. по: 3; 161]: «Я зову её Иисусовой болезнью... Вернее — Иисусовой и ньютоновой болезнью, потому что учёные повинны в ней не меньше христиан. И крупные дельцы тоже, если на то пошло. Это Иисусова, ньютонова и фордова болезнь» [там же].

Апологетика Рэмпиона, в свою очередь, направлена на персонажей античной эпохи, древних греков и этрусков, для которых еще сохранялась ценность человеческой личности как целостности, единства духа и тела, в отличие от последовавшей затем христианской эпохи.

Если говорить о персонажах литературы и культуры, то Рэмпион демонстрирует особенно негативное отношение к Шелли и Прусту. Шелли с точки зрения Рэмпиона – поэт, который был не способен мыслить о природе человека как таковой, в единстве духовного и телесного, отдавая слишком явное предпочтение первому и необоснованно редуцируя материальную основу существования. Именно в монологе Рэмпиона особенно едко высмеивается ода Шелли «К жаворонку»: «Разве можно допустить, что жаворонок — это только птица, с кровью, перьями, которая вьёт себе гнездо и кушает гусениц? Ах, что вы! Это недостаточно поэтично, это слишком грубо. Нужно, чтобы жаворонок стал бесплотным духом. Без крови, без костей». [6; 124; цит. по: 3; 166]. (Стоит отметить в этой связи, что сам Хаксли очень высоко ценил поэзию Шелли).

Что же касается Пруста, Рэмпион характеризует его картину мира следующим образом: «...всякая связь между людьми должна быть чисто интеллектуальной... И жить нужно так, чтобы это была не жизнь в мире живых людей, а одинокие воспоминания, мечты и размышления. <...> как тот чудовищный шедевр Пруста. Это вы называете возвышенной жизнью. А говоря попросту, это медленное умирание» [6; 404; цит. по: 3; 487].

Особое место в раннем творчестве Хаксли занимают герои, которых можно назвать «верующими богоборцами»: в романе «Контрапункт» это Спэндрелл. Парадоксальным образом, Спэндрелл, переходящий в собственной жизни все мыслимые нравственные границы, верит, тем не менее, в существование Бога: его аморальное поведение является именно вызовом существующему Создателю. Не случайно в споре с Рэмпионом Спэндрелл ссылается именно на Иисуса и христианских святых (в частности, Святого Франциска), то есть на тот самый христианский ценностный бэкграунд, который принципиально чужд Рэмпиону.

И своеобразным подтверждением существования Бога для Спэндрелла становится музыка Бетховена (о которой уже говорилось выше): «Эта музыка доказывает существование массы вещей — Бога, души, добра, — неопровержимо доказывает. <...> Бетховен был единственным человеком, сумевшим выразить своё

знание» [6; 428';цит. по:3; 515]. Однако и это подтверждение оказывается условным и хрупким: «Музыка — это доказательство: Бог существует. Но только до тех пор, пока звучат скрипки. А когда смычки отняты от струн, тогда что? Мусор и бессмыслица — безысходная чушь» [6; 429-430;цит. по:3; 517]. Именно Бетховен является последним аргументом Спэндрелла в его поисках Бога и борьбе против него, который он «предъявляет» Рэмпиону за несколько минут до того, как он сознательно, по существу самоубийственно подставится под пули Свободных Британцев и будет убит.

В прецедентный фундамент героев Хаксли могут входить не только имена и источники, которые упоминает сам герой, но и, соответственно, имена и источники, упоминаемые другими героями при его характеристике. Так, Спэндрелл характеризуется другим героем, Рэмпионом следующим образом: «Он нечто вроде Питера Пэна, пожалуй, он даже отвратительней..., потому что он перестал расти в ещё более глупом возрасте. Он Питер Пэн а la Достоевский, плюс Мюссе, плюс модерн, плюс Беньян, плюс Байрон и маркиз де Сад» [6; 137; цит. по: 3; 180]. Очевидно, что при этой внешней характеристике Спэндрелла упоминаются очень разные персонажи мировой культуры: от откровенного бросающего вызов всем существующим ценностям маркиза де Сада – до глубоко религиозного Достоевского. Объединяющее начало здесь – соединение в этих прецедентных по отношению к Спэндреллу образах мира веры – и богоборческого бунта, что характерно и для Спэндрелла. В самом деле, с одной стороны, – и откровенно бросающий вызов Богу маркиз де Сад; и поэт бунта и вызова Байрон, описавший с глубокой симпатией Каина, как первого бунтаря и богоборца, и приводящий его, тем не менее, к раскаянию: «И это я, который ненавидел // Так страстно смерть, что даже мысль о смерти // Всю жизнь мне отравила, – это я смерть в мир призвал» [1; 403. Перевод И. Бунина], а с другой стороны – глубоко верующий Достоевский, который с глубоким пониманием и сопереживанием, хотя, разумеется, без оправдания описал и бунт Раскольникова, воплотившийся в преступном деянии, и интеллектуальный бунт Ивана Карамазова. Для апологета «гармонического человека» Рэмпиона весь этот прецедентный фундамент вместе с усвоившим его Спэндреллом – проявление «извращенности».

Список литературы:

1. Байрон Дж. Г. Каин. // Байрон Дж. Г. Собрание сочинений в 4-х томах. Том IV. – М., 1981. – 495 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. // Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – 424 с.
3. Хаксли О. Контрапункт. // Хаксли О. Контрапункт. О дивный новый мир. Обезьяна и сущность. Рассказы: [пер. с англ.]. – М., 2009. – 986с.
4. Blom E. The Musician in Aldous Huxley // Chesterian. – 1936. – №17. – P. 37 – 45.
5. Bowen Z. Allusions to Musical Works in “Point Counter Point” // Studies in the Novel. – 1977. – №9. – P. 490 – 508.
6. Huxley A. Point Counter Point: A novel. Penguin Books. In Association with Chatto&Windus. Harmondsworth. – 1971. – 435 p.

Экфрасис картины Пуссена «Вакханалия» в эссе Хосе Ортеги-и-Гассета «Три картины о вине»

Представитель испанской литературы и философии XX века Хосе Ортега-и-Гассет (José Ortega y Gasset, 1883-1955), выразивший идеи и мысли в эссеистической форме и создавший собственную теорию «философии жизни», в своих произведениях зачастую прибегал к использованию образов и скрытых смыслов, а также субъективной оценке той или иной эпохи, явления или события. В эссе «Три картины о вине» («Tres cuadros del vino», 1911), относящемуся к раннему периоду его творчества, можно обнаружить литературное мастерство писателя в экфрастических описаниях трех картин реальных художников.

Экфрасис (или экфраза) «описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено» [8; 195]. Подчеркивая связь данного термина с «интерпретацией» писателя и читателя [Бочкарева, Табункина, Загороднева 2012: 16] и опираясь на высказывание Л. Геллера о том, что экфрасис – это «образ не картины, а видения, постижения картины» [2; 10], обратимся к образам и интерпретациям, которые использует в своем эссе Ортега-и-Гассет.

В предыдущей статье [6] мы пришли к выводу, что картина итальянского художника эпохи Возрождения Тициана «Вакханалия» интерпретируется в первой, второй и даже в третьей части эссе, посвященной французскому живописцу Пуссену. Такая композиция свидетельствует о приверженности философа идеям Возрождения, согласно которым человек находится в гармонии с природой. В описании картины Тициана Ортега-и-Гассет обращает внимание читателя на утопический образ духовного торжества, свободы, чистоты и невинности (символы белого чистого облака, малыша, голого старика и обнаженной белотелой Ариадны).

Третья часть эссе, посвященная картине «Вакханалия» французского художника Никола Пуссена, также строится на экфрастических описаниях произведения искусства и позволяет нам глубже понять замысел Ортеги-и-Гассета. Пуссена называют создателем классицистического направления в живописи Франции XVII в., когда «провозглашалось только прекрасное и возвышенное, этическими и эстетическим идеалом служила античность» [5; 206]. Говоря о стиле данного художника, Н. И. Дмитриева отмечает, что «пуссеновские “вакханалии” целомудренны, нисколько не похожи на рубенсовские и, конечно, еще меньше похожи на действительные оргии древних. Это мечты о возвращении человека в лоно невинности, в лоно природы, причем воображаемый “естественный” человек чужд “естественной” грубости: он сохраняет почти балетное изящество и удивительную деликатность чувств. Природа в свою очередь не кажется ни дикой, ни первобытной, хотя очень величественна: торжественные, широко раскинувшиеся ландшафты, воды, скалы и древесные кущи, расположенные в строгом и ясном чередовании планов» [4; 231]. Действительно, кроме обращения к античности, Пуссена как классициста характеризует строгая организованность планов, цветовая гамма уходит на второй план, а доминирующей является форма

(ее скульптурная определенность). В своей интерпретации Ортега-и-Гассет также выделяет особенности классицистического стиля у данного художника.

Если в экфрасисе картины Тициана автор эссе обращает внимание только на изображение (отмечая краски, персонажей, природу), то в экфрасисе картины Пуссена он делает особый акцент на состояние полотна. Философ сравнивает его с «руинами» (*«El cuadro es una ruina de un cuadro»*), которые продолжают «ужасную агонию» (*«una fatal agonía»*) в «зале, в который почти не заходят посетители музея» (*«en una sala apenas visitada del Museo»*). Ортега-и-Гассет, таким образом, предлагает читателю поразмышлять над категорией времени, которую он умело встраивает в эссе. Время, изображенное на картине, отсылает нас к античной мифологии (это время «вечное») и интерпретируется писателем в экфрасистических описаниях; время создания картины – эпоха самого Пуссена (классицизм XVIIв.), критикуется автором и сравнивается с другими эпохами в истории искусства (с эпохой Возрождения); время современной автору реальности (начало XX в.) прослеживается в эссе в упоминании музея Прадо и зала, посвященного французскому живописцу. Это время «агонии», «смерти богов», «заката Европы». Сегодняшний читатель может также деконструировать в произведение Ортеги-и-Гассета четвертое время (начало XXI в.), в котором все картины Пуссена, уже отреставрированные, висят в том же зале музея Прадо, но не производят гнетущего впечатления. Различие между этими временами акцентировано в упоминании автором о современной ему эпохе, когда замысел картины не могли передать «ни фотографические, ни гравированные репродукции», поскольку она еще не была отреставрирована.

Состояние полотна («руины», «агония») накладывает отпечаток и на само изображение. «Хищные лучи реального света» (*«la fiera luz real»*) «поглощают» и краски, которые «разложились за прошедшие века», и фигуры людей, которые этими красками были изображены (время – «Великий пожиратель»). Автор эссе называет краски («красные тона»/ *«los tonos rojos»*, «холодные синеватые тона, подмазанные черным»/ *«los tonos fríos, de azules fundidos con negro»*) и одновременно указывает на их изменение. Черный в данном случае выступает не только как колористический прием, оттеняющий традиционное для классицизма сочетание синего с красным, но и свидетельствует о состоянии картины, которая постепенно чернеет под воздействием времени.

По мнению Ортеги-и-Гассета, «глядя на картину Тициана, мы настраиваемся на веселье» (*«ante el lienzo de Tiziano reímos»*), а «этот холст [«Вакханалия» Пуссена], потрепанный в житейских перипетиях, рождает в нас грустные чувства и мысли о бренности славы» (*«est el lienzo maltrechono sin vita a elegía»*), «о том, что все приходит к своему концу, о жестокости времени». Однако веселье на картине Тициана «мимолетное» (*«momentáneo»*). Лишь на миг «материя возвышается до высших вибраций», а потом вакханалия завершается «бесконечной утомленностью» (*«inmenso cansancio»*), «телесной вялостью, ослабевшими мышцами и неприятным вкусом во рту».

На картине классициста Пуссена, в интерпретации Ортеги-и-Гассета, «веселья больше», поскольку он изображает не мгновение, а вечность, не людей, а богов: «Это фавны, сирены, нимфы и сатиры, составившие в этом вечном лесу компанию Вакху и Ариадне в их безудержном веселье» (*«Faunos, silenos, ninfas y sátiros que acompañan por el bosque eternamente la rauda aventura de Baco y Ariadna»*). Эту же идею мы видим и в четвертой части эссе, где автор подчеркивает, что на полотне француза «для нас места нет» (*«nos sentimos excluidos de ella»*). Ортега-и-Гассет

утверждает, что на картине Пуссена нельзя увидеть ничего реалистического, человеческого; на ней изображены только сами боги, «гармоничный кортеж божеств» («*el cortejo armonioso de unos seres divinos*»), которые скорее приближены к зверю, чем к человеку.

Мнение Ортеги-и-Гассета, таким образом, полностью расходится с мыслью русского художника и теоретика искусства XIX-XX вв. А. Н. Бенуа, согласно которому «в картинах Пуссена, воспевающих радости плотской жизни, нигде не чувствуется преобладание зверя над человеком, тела над духом. Но и не безжизненностью отличаются его картины от произведений древних или от его вдохновителя Тициана, а лишь мерой, которую блюдут у него все действующие лица... Отдаваясь пьянству и сладострастию, они не теряют в своих душах нерушимый мир и лад» [Цит. по: 3; 48]. Очевидно, что Бенуа вступает в полемику с Ортегой-и-Гассетом. По мнению философа, на картине Тициана нет разницы между человеком, зверем и богом, так как они с помощью вина составляют единое целое и сливаются друг в друга; Пуссен желишает свое произведение человека, что рождает «грустное чувство».

Не случайна интерпретация ребенка на полотне Пуссена, который изображен справа верхом на козле, рядом с фавном и нимфой. Описывая картину Тициана, Ортега-и-Гассет также обращает внимание читателя на малыша, который на полотне живописца Возрождения символизирует чистоту и невинность. На картине французского классициста философ отмечает «самуренка» («*un satirillo lindo*»), сына «прекрасного божества» («*la bella divinidad*») с «ножками козленка» («*tiene patas de chivo*»). Для Ортеги-и-Гассета на картине Пуссена происходит «уравновешивание богов и животных» («*aproximación entre el dios y la bestia*»), а также возвеличивание идеального природного начала. «Классицистическая доктрина... отстаивала согласие искусства с “природой” – но только с “прекрасной”, облагороженной природой» [4; 228].

Ортега-и-Гассет связывает Пуссена с эстетикой классицизма, отмечая рубежи в истории искусства. Для автора французский художник является «романтиком классической мифологии» («*es un romántico de la mitología clásica*»), который «творил в эпоху, когда Возрождение уже минуло, а с ним завершилась и человеческая вакханалия» («*pinta cuando hapasado el Renacimiento como pasa una bacanal humana*»). Время классицизма, таким образом, характеризуется в эссе «скукой» («*cansancio*»), «бездушием» («*desánimo*»), «тягостной и чуждой поэзии» («*áspera y extenta de poesía*») жизнью, которая «сжимается в пространстве» («*se va estrechando*»). Продолжая рассуждать о Пуссене в четвертой части эссе, Ортега-и-Гассет подводит итог, что «веселье, которое он изобразил на холсте, рождает, увы, горькое чувство» («*la alegría que describe en su cuadro produce en nosotros una reacción amarga*»). Обращая наше внимание именно на впечатление, которое производит на него картина француза, и используя для этого реминисценцию к гомеровским произведениям и к реальной фигуре древнегреческого поэта, Ортега-и-Гассет сравнивает «ослепленность» Гомера с ослепленностью современного ему общества. Таким образом, он сталкивает три эпохи (античность, классицизм, модернизм): «Решение данной проблемы, избранное Пуссеном, вызывает в нас лишь отвлеченные, ограниченные и молчаливые идеи...» («*La solución de Poussin nos induce a una idea contemplativa, interior, callada...*»).

Идея времени, о «жестокости» которого философ рассуждал в начале третьей части, прослеживается у Ортеги-и-Гассета в цитировании выдающихся деятелей науки и искусства: Мейера-Грэфе – историка искусства и его современника; Руссо–

французского философа эпохи Просвещения; Паскаля–математика и философа XVII в. Здесь же автор акцентирует внимание на противопоставлении природы и цивилизации, указывая на современную ему реальность и на будущее человечества. Соглашаясь с Руссо, Ортега-и-Гассет пишет, что цивилизация, «будучи творением человеческого гения,... оказалась его ошибкой, стала дорогой, ведущей в никуда» («lo específicamente humano, es un error, un callejón sin salida»). Мы можем отметить неслучайный выбор ученых и писателей, живших в разные эпохи, и акцент на историческое развитие, на время, которое движется вперед и о невозвратности которого сожалеет автор.

Таким образом, в третьей части эссе, посвященной картине Пуссена «Вакханалия» Ортега-и-Гассет через экфрастические описания показывает свое неприятие идей классицистического направления, акцентируя при этом внимание не на изображении, а на состоянии картины, которая кажется ему «тягостной и печальной». На первый план в данной части выходит проблема времени, которую автор раскрывает в упоминании научных деятелей разных эпох и противопоставлении цивилизации и природы. С помощью описания полотна Пуссена философ обозначает четыре различных эпохи (время на картине, время создания картины, современная реальность Ортеги-и-Гассета и время читателя эссе), а при сравнении картин Тициана и Пуссена прослеживается идея приверженности философа возрожденческим идеалам.

Список литературы

1. Бочкарева Н.С. Табункина И.А., Загороднева К.В. Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия. Пермь, 2012. – 90 с.
2. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. – С.5-22.
3. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века. Л.: Искусство, 1986. 199 с.
4. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 1: от древнейших времен по XVI век. М.: Искусство, 1985. – 318 с.
5. Ильина Т. В. История искусств. Западноевропейское искусство: учебное пособие. М.: Высш. шк., 2007. – 368 с.
6. Мальцева В. А., Бочкарева Н. С. Экфрасис картины Тициана «Вакханалия» в эссе Хосе Ортеги-и-Гассета «Три картины о вине» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: сб. ст. молодых ученых / отв. ред. В. А. Бячкова. Пермь, 2017. – С. 47-53.
7. Ортега-и-Гассет, Х. Три картины о вине / пер. с исп. О. В. Журавлева // Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. –С. 59-82.
8. Фрейденберг О. М. Образ и понятие. II. Метафора // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. – С. 180-205.
9. Ortega y Gasset J. Tres cuadros del vino (Tiziano, Poussin, Velázquez) // Obras completas, tomo II, El Espectador (1916-1934). Madrid: Revista de Occidente, 1963. – P. 50-57.

Буйнова А.А.

Научный руководитель Лаврентьев А.И.

УдГУ (Ижевск)

Психологизм женской прозы Дороти Паркер (на материале рассказов «Телефонный звонок», «Вот и мы», «Идеальный отпуск»)

Дороти Паркер (Dorothy Parker, 1893-1967) – одна из наиболее известных представителей литературы XX века, поэт и новеллист, проза и поэзия которой органически вошли в историю американской литературы XX века.

В американскую литературу, столь богатую традициями короткого рассказа («short story») – традициями М. Твена и В. Ирвинга, Дж. Лондона и О.Генри, традициями, которые в те годы (1920 – 1930) плодотворно развивали такие блестящие авторы, как Э. Хемингуэй, Ш. Андерсон, А. Мальц, Э. Колдуэл и другие, вошел новый и своеобразный мастер этого вида повествования – Дороти Паркер.

Главное достижение в своей творческой биографии сама писательница видела в том, что она заняла достойное место в ряду выдающихся писателей-мужчин. Гендерная тематика, внимание к внутреннему миру женщины не только определили содержательную новизну ее произведений, но и обозначили новые тенденции в развитии американской новеллистической прозы.

Литературная биография Дороти Паркер

Паркер начала трудиться над своими первыми стихами после окончания школы. Окончив университет, она в течение многих лет (1916-1927) работала штатным сотрудником в различных газетах – писала преимущественно на темы искусства, в том числе о литературе, театре, кино и живописи. Ее жанровый багаж многообразен: обзорные и монографические статьи, эссе, рецензии, репортажи.

Работа в журнале «Vanity Fair» изрядно поспособствовала успеху Паркер; начав с театральной критики, в 1918-ом она стала заместителем самого директора журнала – Вудхауза (P. G. Wodehouse). Во время работы журнале Паркер познакомилась и подружилась с Робертом Бенчли (Robert Benchley) и Робертом Шервудом (Robert E. Sherwood); втроем они начали вместе ходить на ланч в отель «Algonquin», заложив тем самым основы так называемого «Алгонкинского Круглого Стола». Известно, что среди «рыцарей» этого Круглого Стола числились Фрэнклин Пирс Адамс (Franklin Pierce Adams) и Александр Вулкотт (Alexander Woollcott). Отдельные едкие выпады и стихи Паркер печатались вразного рода изданиях – в частности, в колонке Адамса; это еще больше помогло ей прославиться на всю страну. Чрезмерная едкость в 1920-ом стоила Паркер места в «Vanity Fair» – журналистка начала задевать слишком уж крупных и могущественных людей. В знак протеста вместе с Паркер из журнала ушли также Бенчли и Шервуд.

В 1925 г. Гарольд Росс (Harold Ross) основал американский еженедельник «New Yorker»; в редакторском совете издания значилась и Дороти Паркер. Первое ее сочинение было опубликовано во втором выпуске этого издания. Паркер прославилась своими короткими юмористическими стихотворениями.

Следующие 15 лет стали самым продуктивным периодом жизни и творчестве писательницы. Лишь в 20-х она опубликовала больше 300 стихотворений на страницах целого ряда крупнейших изданий национального уровня.

В 1926 г. вышел первый сборник стихотворений Паркер под названием «На глубине колодца» («Not deeper as a well»), разошедшийся тиражом в 47000 экземпляров.

Это были короткие лирические излияния и поэтические раздумья о любви и искусстве, о цветах, ландшафтах, людях. Музыкальные мелодичные стихи, прозрачные и лёгкие, были печальны без слезливости и отчаяния, шутливы и насмешливы, скептическая ирония сочеталась в них с взволнованной задушевностью. В них звучали совершенно новые для американской поэзии мелодии и напевы, напоминавшие иногда ироничный лиризм Гейне или грустную певучесть Верлена, и в тоже время очень своеобразные, очень американские и очень женские [2, 7].

Считается, что первая книга Паркер была первым и единственным в истории американского книжного рынка стихотворным «бестселлером». Не меньший успех имели и ее рассказы. Так, например, рассказ «Крупная блондинка» в 1929 году был награжден литературной премией О.Генри.

Затем Паркер переехала в Голливуд (Hollywood), где подписала контракт на 10 недель с киностудией «Paramount Pictures». Начав с оплаты порядка 250-1000 долларов в неделю, Паркер поднялась до более впечатляющего уровня – работая в качестве вольнонаемного сотрудника, она получала по 2000-5000 долларов в неделю. Писательнице довелось принять участие в производстве более 15 кинокартин.

Написанный вместе с Аланом и Робертом Карсоном (Robert Carson) сценарий для картины 1937 г. «A Star is Born» принес Паркер номинацию на «Оскар»; позже, в 1947 г., Паркер была номинирована на премию второй раз.

После начала Второй Мировой, вместе с Александром Вулкоттом, писательница взялась за антологию собственных произведений; в ней печатались её произведения для воюющих за границей солдат американской армии. Сборник вышел в рамках проекта «Portable», наряду с Библией и собранием сочинений Шекспира он стал одним из трех постоянно пере издававшихся.

Находилась у Паркер время и на общественно-политическую деятельность; так, она играла ключевую роль в создании Голливудской Антинацистской Лиги. Считалось (вероятно, не без оснований), что эта партия сотрудничает с коммунистами – в чем, кстати, была своя ирония, если учесть количество действительно богатых жертвователей на нужды Лиги.

В период с 1957 по 1962 гг. Паркер работала над рецензиями для журнала "Esquire". Помимо прочего, под конец своей жизни она всерьез усомнилась в таланте членов прославившей её группы – «Алгонкингского Круглого Стола»; по словам самой писательницы, её и её друзей даже сравнивать нельзя было с истинными титанами литературы того времени.

Таким образом, можно констатировать, что жизненные позиции оказали значительное влияние на темы, сюжеты, настроение и мотивы творчества Дороти Паркер, которые нашли свое выражение в ее новеллистке. В частности, они

проявились в рассказах: «Вот и мы», «Телефонный звонок», «Прекрасный отпуск», которые были опубликованы в сборнике «После таких удовольствий» (After Such Pleasures) в 1932 г.

Исследователи творчества Паркер характеризуют ее прозу как женскую по содержанию и контексту. В большинстве случаев в ее рассказах присутствует своеобразное чувство недовольного согласия (чувство неудовлетворенности от выбранного не в свою пользу ответа на предложение). Часть героев Паркер играют традиционные женские роли – жены, подруги, секретаря, и в подавляющем большинстве проявляют чувство неудовлетворённости жизнью. Литературный критик Сондра Мельцер совершенно справедливо указывает: «Действительно, во всех рассказах затрагиваются вопросы, которые в основном связаны с тем, как мужчины и женщины борются и в большинстве случаев терпят неудачу в своих отношениях .<...> Однако в некоторых случаях мы видим, что <...> эти женщины-персонажи постепенно признают ограничения своей жизни и роли, которые они взяли на себя в своих отношениях, и борются по-своему, чтобы примириться с этим осознанием» [3, 32]. Так, в рассказе «Вот и мы» напряженность в отношениях новобрачных проявляется при обсуждении старой синей шляпы. В рассказе «Телефонный звонок» женщина, ожидающая, когда ее любовник свяжется с ней, поочередно умоляет и угрожает телефону, выражая тем самым свое эмоциональное состояние [1, 142]. Это всего лишь несколько примеров из коротких рассказов Паркер, в которых предметы повседневного быта выступают как художественная деталь и дают представление читателю о несоответствии между полами, которое реализуется через их отношение к материальным вещам.

Изучение художественной детали в рассказе «Вот и мы»

В начале рассказа «Вот и мы», который был впервые опубликован в выпуске журнала «Космополитан» в марте 1931 г., мы слушаем беседу пары молодоженов, едущих в поезде во время медового месяца, всего через три часа после свадебной церемонии. Названия, часто встречающиеся в разговоре, выражают некоторую нервозность, по поводу того, что они, наконец, поженились. Паркер использует большое количество описаний, а также диалогов между молодыми супругами о материальных объектах, которые находятся в поле их зрения. Жених, одетый в новый костюм, представлен как чересчур брезгливый, так как его внимание сосредоточено на вещах: например, на «положении двух чемоданов и шляпной коробки» в дребезжащем верхнем отсеке. Его невеста – это буквально ходячий ценник (бирка все еще приклеена к ее подошве), а «ее шляпа, ее мех, платье, перчатки были глянцевыми и жесткими из-за своей новизны» [8, 35]. Количество деталей, используемых для описания объектов, которые поглощают пару, подчеркивает тот факт, что их личное общение было вытеснено из-за обычной для них привязанности к новым вещам. По мере того, как они пытаются приспособиться к идее женитьбы, им приходится привыкать к определенному поведению, которое когда-то было для них второстепенным. Когда молодой муж изучает свои наручные часы, его жена вздыхает из-за того, что день их свадьбы стал для нее неожиданно трудным. Она говорит: «я вроде как не знаю где, я и что со мной...». Их попытки прийти к согласию становятся заметными в разговоре, который вращается вокруг еще одного материального объекта – новой шляпы молодой невесты.

Молодая женщина, подстегнутая ревностью к комплиментам своего мужа, адресованным одной из подружек невесты на ее свадьбе, пытается обратить его внимание на этот инцидент, но муж, в свою очередь, пытается отвлечь ее внимание от этой идеи. Сказав, «ты просто нервничаешь», он советует ей снять шляпу, чтобы ей стало более удобно. Хотя она и признает, что «эта проклятая старая шляпа <...> вроде пресса», тем не менее, ее интересует мнение мужа о собственной привлекательности. Ему нравится ее новая шляпа, хотя не так как та недорогая шляпа, которую она раньше носила, что вызвало еще один эмоциональный отклик у его жены. Остальная часть истории подробно описывает его попытки успокоить ее и воодушевить будущим медовым месяцем.

Таким образом, навязчивая идея невесты по поводу ее шляпки может быть истолкована как способ отвлечь внимание мужа от надвигающегося медового месяца, которому, как кажется, суждено потерпеть неудачу вместе с их браком. Росс Лабри пишет: «Несмотря на всю феминистскую жизнь, Дороти Паркер изображала женщин не только как жертв нечувствительного и грабительского мужского пола, но и женщин, приветствующих роли, которые общество предназначило для них, как доверчивых разрушителей самих себя» [8, 36].

Героиня видит себя настоящей жертвой рассеянного внимания мужа, когда он восхваляет старую шляпу или внешность другой женщины, заставляя ее рассматривать новую шляпу как бесполезный предмет или, другими словами, как иллюстрацию ее собственной нежелательности. В результате она пытается перенаправить свое эмоциональное состояние, ассоциирующееся со шляпой, и использовать ее как аргумент для создания дистанции между собой и мужем, что препятствует их физической близости.

Диалог героев по поводу шляпы, передающий страстные предположения женщины и попытки мужа понять ее гнев, является отличным примером литературного мастерства Паркер, которая умело демонстрирует невысказанные правила гендерного поведения, поскольку они представлены в восприятии материальных объектов. Эта шляпа может служить современной версией приданого – доказательством того, что молодая жена одевает дорогую вещь в рамках этого брака. Поскольку жена считает себя правой в данной ситуации, неспособность ее мужа выразить свое восхищение шляпой служит признаком того, что этот брак обречен на провал, особенно учитывая то, что она считает «начало таким плохим». Однако отчаянные попытки мужа найти правильные слова, чтобы выразить адекватную оценку шляпе, приводят пару обратно к некоммуникабельному языку начала истории. Эту регрессию в отношениях молодоженов можно увидеть в его словах в начале рассказа: «Я так люблю!», «Почему, я люблю эту шляпу!», «Я люблю проклятую шляпу <...> Я сумасшедший», и в конце, когда он заявляет: «Ну вот мы и женаты! Ну вот..., и тут она отвечает на вопрос: «Да, вот мы и женаты <...> Не так ли?» [7, 56]. Неоднозначный эффект такой развязки приводит читателя к предположению, что языковой барьер и отсутствие общих ценностей, отраженных в обсуждении шляпы, на самом деле могут быть принципиально неразрешимы.

Изучение художественной детали в рассказе «Телефонный звонок»

Рассказ «Телефонный звонок» впервые появился в журнале «Книжник» в 1928 году. Героиня этой истории – одна из самых разочарованных у Паркер. Перед нами рассказ, написанный как внутренний монолог женщины, которая отчаянно нуждается в звонке невнимательного любовника. История следует за развитием

этой героини от забавной тревоги до отчаянной мольбы. Большинство ее просьб направлены к Богу, от которого она, как мы видим, зависит. Поскольку Бог не отвечает на ее страстные молитвы, она в какой-то момент обращает свое внимание на сам телефон. Героиня рассказа выдвигает требования телефону: «Не могли бы вы позвонить? Ах, пожалуйста!» [5, 110]. Писательница дает понять, что телефон служит послом между парой, обеспечивая связь для успешного общения друг с другом.

Не в силах выдержать молчание, она наделяет телефон демоническими качествами, называя его: «проклятый, уродливый, блестящий телефон» и угрожает ему: «Это бы причинило тебе боль, не так ли? О, это повредит тебе. Черт бы тебя побрал, я вытащу твои грязные корни из стены и размажу твоё самодовольное черное лицо! Пошёл ты к черту» [5, 111].

Когда она оправляется от истерической, угрожающей реакции, то пытается вернуться к прежнему состоянию «милый» персоны, которой она когда-то была. Героиня Паркер направляет персонализированную и эмоциональную демонстрацию против самого телефона и встречается с беспричинно «самодовольным» молчанием. Ее желание добиться общения через этот конкретный объект встречается с разочарованием, и она решает, что будет считать «пятьсот пятью» и, «если он не позвонит, тогда я позвоню ему». Ситуация складывается так, что ведущийся героиней отсчет начинает восприниматься ею как ее собственные часы, и история заканчивается ритмическим подсчетом: «пять, десять, пятнадцать, двадцать, двадцать пять, тридцать, тридцать пять...», а читатель остается лицом к лицу с пустой бесполезностью, присущей этой женщине из-за молчащего телефона [5, 113].

Изучение художественной детали в рассказе «Прекрасный отпуск»

Рассказ «Прекрасный отпуск», опубликованный в 1943 г. в разгар американского участия во Второй мировой войне, еще один пример психологической прозы. Героиня этого рассказа, Мими Мак-Викер, добровольно изолировала себя от нормального человеческого общения, пока ее муж находится на войне. Она озабочена окружающими ее предметами, которые, как она надеется, способны воссоединить ее с супругом, который в качестве простого лейтенанта кажется совсем чужим.

Как эмоциональное, так и физическое разделение между этой супружеской парой становятся очевидными с самого начала повествования. Когда Стив звонит жене, чтобы сообщить о своем приезде домой, она слышит на заднем плане голоса других пилотов, требующих телефон. Так как Стив подчиняется им, несмотря на желание жены говорить дольше, она обижается, поскольку эти «дикие молодые голоса» – это голоса тех, кто разделяет с ним его новый образ жизни» [6, 55].

Теперь для нее фигура мужа обретает две ипостаси, в то время как она остается привязанной к дому с ощущением идентичности в качестве жены, которая оказалась несущественной для мужа. Шейла Рут пишет: «Женщины должны обслуживать мужчин физически, заботясь о своих домах, имуществе, одежде или людях <...> Мужчины освобождены, чтобы тратить свое время на социально-ценные виды деятельности, за которые они получают всевозможные материальные и психологические награды» [3, 21]. Тот факт, что Стив отсутствует в доме, не меняет того, что Мимичувствует себя запрограммированной на выполнение подобных

задач. Она обязана мириться с ситуацией, что порождает у нее чувство разочарования.

«Великое пустое расстояние», которое возникло между супругами, выражается в отношении к телефону, который Мими аккуратно придерживает, «глядя на него, как будто все расстройств и недоумения и разлуки были из-за него» [8, 23]. Это вызвано тем, что она сосредотачивается на своем разочаровании, связанном с невозможностью поговорить с мужем по телефону. В тоже время Мими осознает, что это состояние делает ее уязвимой и заставляет оказаться в рядах той «мрачной лиги» женщин, которые становятся чувствительными к любой слабости или несчастью и упиваются собственным недовольством.

Через какое-то время она находит в себе силы отказаться от меланхолического настроения и ее отношение к телефону резко меняется. Мими начинает хвалить телефон, называя «добрым, верным телефоном, который принес ей прекрасные новости» [3, 30].

Когда она размышляет о приближающемся визите мужа, время для нее обретает материальное свойство, способное визуализироваться. Ее приготовления к приезду описываются Паркер таким образом, что напоминают инструкции, которые можно найти в женском журнале. Например, одежда, которую она покупает, на самом деле, является потребностью украсить себя для мужа. Ее ночная рубашка, «восхитительная вещь из мягкого шифона с маленькими меховыми кисточками» служит материальным выражением потребности в мужском внимании. Она пытается нарядить себя в соблазнительную одежду точно так же, как ее ночная рубашка, роскошно завернута в сатиновый саше, однако соблазн остается нереализованной фантазией.

Готовясь к приезду мужа, Мими тратит свой бюджет в магазинах духов, масел и ванн, соленого печенья и самых последних журналов. Хотя некоторые из этих покупок являются излишними, «это заставляло ее чувствовать себя желанной и надежной». Разочарованная отсутствием мужа, она воспринимает эти вещи как символ его внимания. Это приводит к тому, что Мими незаметно для самой себя снова подчиняется роли одинокой, недовольной жены, которую она уже пыталась изжить в себе, стараясь быть усердным потребителем, пытающимся заполнить пустоту бессмысленными покупками.

Поскольку Стив сосредоточен на окружающих его вещах, таких как стул, на котором он сидит, или ванну, в которой он хочет растянуться, то Мими пытается вернуть его внимание к себе. Напрасно она спрашивает, восхищается ли он ее новым черным платьем, его ответ не радует героиню, он напоминает молодого мужа из рассказа «Вот и мы», который тоже не замечает особенностей женской одежды. Стив более внимателен к таким вещам как ванна, журнал, который он хочет прочитать, пряжка его мундира. Эти объекты более привлекательны для него, чем вещи, которые ценны для Мими. Это приводит к тому, что психологическое расстояние между ними увеличивается. Мими понимает, что ее женские штучки, которые она покупала для привлечения мужа не дают ничего, кроме разочарования, и теперь «их слишком много и они слишком давят» [6, 58].

Подытоживая вышеизложенное, следует отметить, что в произведениях Паркер читатель не найдет широкого полотна жизни современной Америки. Писательница не затрагивает острых социальных противоречий, она далека от каких-либо обобщений и не старается решать большие творческие задачи. Более того, писательница воздерживается от всякого рода оценок, ничего и никого не осуждает прямо. Однако, несмотря на желание скрыть свое отношение к

происходящему, Паркер проявляет искренний интерес к судьбе маленького человека. Она не остается равнодушной к невзгодам своих героев, а сочувствует им и с присущим ей лаконичным мастерством раскрывает перед нами их лучшие стороны.

Большинство рассказов Паркер написано в жанре психологической новеллы. Внимание писательницы в таких произведениях направлено на раскрытие внутреннего мира человека, на мотивы его поступков, а не на сами поступки или внешние события в жизни людей.

Сюжет в произведениях Паркер зачастую отсутствует. При этом писательница избегает обстоятельных описаний, как внешности героев, так и предметов обстановки или места действия. Например, в рассказе «Телефонный звонок» читатель может только предполагать, где находится главная героиня. Автор прежде всего стремится дать почувствовать эмоциональную напряженность женщины, которая ждет звонка от своего возлюбленного.

Большое место в творчестве Паркер занимает распространенная в американской литературе тема несбывшихся ожиданий, утраты иллюзий, крушения надежд на счастье. Анализ рассказов писательницы показывает, что героиней этих новелл обычно является женщина, у которой неудачно сложилась личная жизнь.

Проза Паркер отличается законченностью формы. Она знает, как построить новеллу, с чего начать и чем закончить. Прочитав рассказ, читатель не станет спрашивать, что произошло дальше или почему герой поступил так, а не иначе: все вытекает из хода повествования. Паркер нигде не нарушает логики художественного образа и с легкостью раскрывает характер героев. Все это позволяет причислить ее к талантливым представителям жанра «short story» в литературе США.

Список литературы:

1. Ефимова М. Дороти Паркер // Иностранная литература. – 2016. – №12. С. 252 – 254.
2. Spencer B. Material girl: the subjective role of objects in Dorothy Parker's poems and short stories. Wilmington. – 2005. – 51 p.
3. Parker D. Here we are // Богомолова Т. Маленький Кэртис и другие рассказы. – М.: Московская типография № 3, 1963.
4. Богомолова Т. Дороти Паркер // Паркер Д. Маленький Кэртис. – М.: Московская типография № 3, 1963. – 182 с.
5. Meade M. Dorothy Parker. What Fresh Hell Is This? Penguin Books. – 457 p.
6. Parker D. Telephone call // Богомолова Т. Маленький Кэртис и другие – М.: Московская типография № 3, 1963.
7. Parker D. Lovely leave // Богомолова Т. Маленький Кэртис и другие – М.: Московская типография № 3, 1963.
8. Bunkers S. The tragic grotesque: Dorothy Parker's women. Ames. – 1974. – 37 p.

Сивинцева В. Н.

Научный руководитель: Бочкарева Н. С.

Сравнительный анализ романа Артуро Переса-Реверте «La tabla de Flandes» («Фламандская доска») и фильма Джима Макбрайда «Uncovered»

Артуро Перес-Реверте написал роман «Фламандская доска» (“La tabla de Flandes”) в 1990 г. В большинстве своих книг испанский писатель «обращается к прошлому, надеясь отыскать в нем ценности, утраченные в технологический век. Соединяя привычную для современного человека реальность и следы навсегда ушедших эпох, он создает уникальный художественный мир. <...> Его вселенная – полная противоположность нашим серым будням» [4: 5-12]. Повышенный интерес к интертекстуальности позволяет назвать его прозу «интеллектуальной» [9: 4]. Стоит отметить, что творчество Артуро Переса-Реверте можно отнести к литературному течению постмодернизма. Как отмечает Ж.Ф. Лиотар, «постмодернистский художник или писатель занимает положение философа: текст, который он пишет, полотно, которое он создает, в принципе не подчиняются никаким предустановленным правилам, и их нельзя оценить детерминирующим суждением, применением к ним знакомых категорий. Само произведение искусства находится в поиске этих правил и категорий. Художник и писатель работают без правил ради определения правил того, что им предстоит сделать» [3: 256].

Фильм «Uncovered» был снят американским режиссером Джимом Макбрайдом в 1994 году по мотивам романа Артуро Переса-Реверте. Португальский критик Филипе Фуртадо оценил фильм на 3,5 балла из 5 и отметил хороший актерский состав и разумное использование локаций («Pretty good cast as well as intelligent use of locations»), а также тот факт, что «любовь Джима Макбрайда к литературному творчеству очень помогла ему в экранизации Переса-Реверте» («Jim McBride love of fictional forms serve him very well on this Arturo Perez Reverte adaptation...») [10]. Другие критики оценивали фильм более строго. Как например, у Майка Масси “Uncovered” заслужил всего 2 балла из 10. По его мнению, картина получилась «оскорбительно невежественной» («insultingly unintelligent»), «совершенно не выразительной» («largely uneventful») и «чудовищно сыгранной» («embarrassingly acted»)[11].

Что касается любительских отзывов в интернет-пространстве, оценки фильма варьируются от восхищения до агрессивной неприязни. При этом среди зрителей, прочитавших роман Переса-Реверте, преобладают негативные отзывы. Критик Эндрю Уиклифф в своей рецензии также отметил: «Я читал роман, филигранный интригующий триллер, но в этой экранизации чувство тревожного ожидания начисто отсутствует» («I’ve read the source novel, an intricate thriller, and this filmic adaptation is absent any suspense») [7].

Примечательным является то, что название фильма буквально переводится с английского как «раскрытое», однако официальный перевод на русский язык звучит как «Фламандская доска». В результате данного переводческого решения книга и фильм как бы отождествляются, и кинокартина воспринимается не как самостоятельное произведение искусства, а только лишь как экранизация романа. Стоит отметить, что существует ряд исследований, посвященных разным

аспектам экфрасиса в романе «Фламандская доска»¹. В данной статье мы предприняли попытку рассмотреть и сравнить произведения Артуро Переса-Реверте и Джима Макбрайда и проанализировать то, как разные медиа помогают обоим авторам выразить задуманное.

Центральная картина романа «Фламандская доска» в переводе Н. Кириловой издания 2010 года интерпретируется как «Игра в шахматы». Однако мы считаем важным отметить, что слово «la partida» переводится с испанского языка как «партия», и в своем анализе будем использовать буквальный перевод названия картины «La partida de ajedrez» («Партия в шахматы»). Данное переводческое решение обусловлено тем, что в романе речь идет об одной конкретной шахматной партии, длящейся с XV по XX век. С временем создания картины в романе также связаны детали, заслуживающие внимания. Согласно А. Пересу-Реверте, картина была написана художником Питером ван Гюйсом в 1471 году, а сам художник жил с 1415 по 1481 годы. Однако в реальности Питер ван Гюйс жил с 1519 по 1584, то есть почти на целый век позже. Мало того, ни одна картина, приписанная автором ван Гюйсу, не существовала на самом деле, в том числе и «Партия в шахматы». Таким образом, автор с самого начала вступает с читателем в игру, заставляя его провести собственное расследование и искусствоведческий анализ. Картина «Партия в шахматы», показанная в фильме, на самом деле является одной из иллюстраций обложки книги «Фламандская доска», художник которой до сих пор неизвестен.

Кроме того, реально существовавший П. ван Гюйс был последователем голландского художника Иеронима Босха, который жил с 1450 по 1516 год. Мы можем предположить, что автор намеренно использовал этот прием ввиду своих личных предпочтений и уважению к творчеству художника. Об этом говорит и важная роль, отведенная у Переса-Реверте триптиху Босха «Сад наслаждений», который появляется в кульминации романа.

Кульминационный момент романа, упомянутый выше, является одним из основных различий между произведениями А. Переса-Реверте и Д. Макбрайда. Действие в книге и фильме происходит в разных городах Испании. В романе «Фламандская доска» главные герои живут и работают в Мадриде, в то время как режиссер фильма переносит действие в Барселону. Главная героиня книги, Хулия, получив таинственное послание, направляется в Музей Прадо, чтобы найти очередной ключ к разгадке тайны. Она получает следующую инструкцию от незнакомца по телефону: «Зал номер двенадцать. Брейгель-старший» [5: 182]. Очевидным становится, что речь идет о полотне Питера Брейгеля «Триумф смерти». По мере того, как героиня продвигается по залам музея, на пути ей встречаются такие произведения живописи, как «Descendimiento» («Снятие с креста») Рогираван дер Вейдена, «El Jardín de las Delicias» («Сад [земных] наслаждений») Иеронима Босха и «Autoretrato» («Автопортрет») Альбрехта Дюрера. Интерпретация каждой из картин помогает раскрыть интенцию автора, образы главных героев, а также выводит читателя и главную героиню на концептуальные категории жизни и смерти, добра и зла, нравственности и греха².

¹ Статьи Borowski, Escalada, García Saraví [8]; Бурдина, Бочкаревой [2]; Блиновой, Хатамовой [1], Сивинцевой, Бочкаревой [6].

² Более подробно данный аспект освещен в статье «Экфрасис картины П. Брейгеля «Триумф смерти» в романе А. Переса-Реверте «Фламандская доска»» [6].

В фильме Джима Макбрайда момент разоблачения Сесара произошел не в конце, а почти в самом начале. Главная героиня фильма Джулия заподозрила своего опекуна в убийстве, в чем не замедлила его обвинить. Согласно фильму, жилище антиквара Сесара является музеем, а также самостоятельным произведением искусства, но уже архитектурного. Герой живет в доме под названием Casa Milá (Каса-Мила). Построенный в 1906-1910 годах архитектором Антонио Гауди, дом Каса-Мила стал первым из сооружений XX века, включенным в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО. В настоящий момент большинство квартир дома являются жилыми, в то время как некоторая его часть представляет собой музей, принимающий сотни туристов почти каждый день, как и музей Прадо в Мадриде. Путь героини к месту развязки видится и Пересом-Реверте, и Макбрайдом как воплощение ужаса. Артуро Перес-Реверте описывал ужас героини во время нахождения в Прадо следующим образом: «Intentó inútilmente tragar saliva, pues tenía la garganta seca; miró una vez más a su espalda sin observar nada sospechoso y, sintiendo que la tensión anudaba los músculos en sus mandíbulas, respiró hondo antes de entrar en la sala» [12: 329] («Она безуспешно попыталась сглотнуть слюну, чтобы смочить пересохшее горло, еще раз оглянулась – ничего подозрительного не было – и, чувствуя, как сводит от напряжения челюстные мышцы, глубоко вздохнула, прежде чем войти в зал») [5: 184]. В фильме «Uncovered» также можно увидеть страх и волнение Джулии на пути к Каса-Мила. Режиссер меняет коридоры музея на узкие переулки ночной Барселоны, где героиню подстерегают опасности. В первом кадре этого эпизода видно, как, выйдя из переулка на центральную улицу, Джулия едва ли не оказывается сбитой мотоциклом; она вскрикивает и плачет. Затем девушка пугается бездомного, который пошевелился на тротуаре, и пускается в бег. Подойдя к заветному дому, Джулия все еще плачет от ужаса, ее дыхание нервное и прерывистое.

Другая любопытная линия для сравнения – это шахматист в обоих произведениях: Муньос в романе Переса-Реверте и Доминик в фильме Макбрайда. Во-первых, авторы не дают нам полного имени героев, а только фамилию – Муньос или имя – Доминик. Уже эта деталь может характеризовать различия в их образах. В романе знакомство с Муньосом происходит, когда Хулия и Сесар приходят в шахматный клуб Мадрида, чтобы попросить помощи у известного шахматиста, обладающего несравненным профессионализмом. Вначале читатель воспринимает образ Муньоса от лица Хулии. «Не первой молодости, – с виду за сорок, среднего роста, очень худой. Волосы зачесаны назад, без пробора, на висках большие залысины. Крупные уши, нос слегка крючковат, темные глаза... словно бы с недоверием взирающие на мир. Ничто в его внешности не говорило о большом уме, а лицо, утомленное и апатичное, не выражало ни малейшего интереса к тому, что происходило вокруг» [5: 49]. Со слов Хулии мы видим внешнюю сторону героя, однако с помощью введения диалога автор через характеристику владельцем клуба раскрывает нам другую сторону образа Муньоса. «– В том-то и вся загвоздка... Он ходит сюда уже пять лет, и он лучший шахматист из всех, кого я знаю, но я ни разу не видел, чтобы он выиграл хоть одну партию» [5: 50]. Таким образом, двойственность, свойственная почти всем героям Переса-Реверте, проявляется и в образе Муньоса: с одной стороны, уверенность, гениальность и профессионализм, а с другой – апатичность, никчемность, обыденность. Герой в двух мирах – в набившей оскомину скучной реальности и на шахматной доске, которая является его родной стихией.

Совершенно другой образ шахматиста рисует режиссер фильма «Uncovered». В отличие от книги, в кинокартине действие происходит в Парке Гуэля в Барселоне.

Изначально, наблюдая за уличной партией в шахматы, Джулия и Сесар хотели попросить о помощи шахматиста, играющего против Доминика. Но когда этот шахматист проиграл, они обратились не к нему (как в романе), а к Доминику, который одержал победу. Во время игры Доминик так же, как и Муньос, вел себя отстраненно, закрыв глаза и слушая музыку через наушники. В первом кадре мы видим, что, когда противник Доминика сделал ход, зритель партии кинул в героя небольшой предмет, чтобы разбудить его. Стиль игры Доминика, показанный в фильме, можно охарактеризовать как ленивый, равнодушный, но уверенный. Описание героя режиссер передает с помощью реплик зрителей, таких как: «Посмотри в лицо своей участи, бродяга»; «Маленький негодяй перевернул игру с ног на голову»; «Молокосос». Затем Джулия характеризует его: «Грязный уличный мошенник». Однако данная характеристика не мешает Доминику одержать еще одну победу, на этот раз на любовном «поле»: режиссер вводит в фильм любовную линию между ним и Джулией.

Говоря о любовной линии, нельзя не упомянуть романтические отношения главной героини со своим бывшим возлюбленным Альваро. В прочтении Джима Макбрайда Альваро отождествляется с героем картины «Партия в шахматы» Роже Аррасским. Два эпизода напрямую говорят об этом зрителю. В первом из них Джулия, работая над картиной, погружается в ее пространство и видит, как оживает рыцарь: во время разыгрывания партии он поворачивает голову в сторону королевы Беатрисы. В этом кадре начинает звучать голос Альваро, читающего стихи, и затем, в следующем кадре мы видим Альваро и Джулию в Барселоне. Стихи начинаются со строчки «В саду госпожи моей...», и мы можем наблюдать, как Джулия стоит у окна, а Альваро приближается к ней из центра комнаты, что по композиции напоминает героев картины. Кроме того, во фрагменте убийства рыцаря Роже Аррасского режиссер в последние секунды его жизни меняет его лицо на лицо Альваро. Таким образом, Макбрайд проводит аналогию образа рыцаря только с одним персонажем, в то время как А. Перес-Реверте отождествляет его сразу несколькими героями, в том числе с Сесаром и Муньосом.

По-разному писатель и режиссер изобразили и родственные отношения между Сесаром и доном Мануэлем. В книге их не связывало ничего, кроме трепетного отношения к картине «Партия в шахматы». Однако в фильме дон Мануэль и Сесар являются кровными братьями. Этот факт раскрывает новые грани произведения: дон Мануэль – наследный владелец картины, а Беатриса Бургундская – его кровная родственница, а значит, родство она имеет и с Сесаром. Учитывая то, что в роковой шахматной партии Беатриса была черной королевой, как и ее потомок в настоящее время, перед зрителем разворачивается шахматная партия, унаследованная по крови. Об этом говорит и показанное в фильме семейное кладбище, где братья похоронены рядом, а их могилы венчает надпись «Quis necavit equitem?» - «Кто убил рыцаря?».

Примечательным также является и то, что титры в начале и в конце фильма идут на фоне картины. В начальных титрах режиссер знакомит нас с полотном, медленно передвигая камеру, показывая нам мельчайшие детали картины. Роман «Фламандская доска» также начинается с точного описания изображенных на картине людей и объектов. При описании Перес-Реверте подчеркивает скрупулезную точность художника, а также демонстрирует читателю многочисленные сцены, в которых Хулия работает над картиной. В фильме работе в мастерской также уделяется достаточно много внимания.

Что касается финала, фильм завершается аукционом, на котором Хулия и Доминик слушают историю «преступления сквозь века», в которой раскрываются все тайны картины. Таким образом, режиссер эксплицирует и в очередной раз резюмирует зрителю линию прошлых веков. В этом ему помогает и использование картины как фона для титров: в отличие от начала, в конце фильма титры идут на фоне целого полотна, освещенного ярким светом. Так, игра со светом помогла режиссеру отразить название «Uncovered»: завеса тьмы сброшена, на тайну пролился свет. Противоположный конец можно увидеть в романе Переса-Реверте, где автор изображает беспросветный и черный конец жизни Беатрисы Бургундской. Отчасти – это отражение внутренних переживаний Хулии, оставшейся совсем одной после гибели Сесара и очень несчастной, опечаленной, несмотря на доставшееся ей солидное наследство. В фильме герои счастливы, хотя Хулия и остается бедна, «как церковная мышь».

Таким образом, сравнивая роман «Фламандская доска» и фильм «Uncovered», можно прийти к следующим выводам:

- Город становится не просто местом действия, а самостоятельным произведением искусства, интересным, прежде всего, для иностранцев. В фильме появляются такие достопримечательности Барселоны, как Парк Гуэля, Каса-Батльо, Каса-Мила, рынок Бокерия, бульвар Рамблас, Испанская деревня и другие. В моменты, когда герои продвигаются к решению загадок, пространство города показано в коридорах и лестницах;

- Введение юного персонажа в любовную линию фильма делает его нацеленным на более молодую аудиторию. В романе романтическая любовная линия отсутствует, однако тема любви прослеживается и является даже более глубокой в отношениях Хулии с Сесаром;

- В романе образ рыцаря связан сразу с несколькими героями, в то время как в фильме он применен к конкретному персонажу;

- Кульминационный момент романа смещен в начало фильма, отражая, однако, оригинальную атмосферу и раскрытие героиней истины;

- Зеркальная композиция романа отражена в фильме с помощью показа титров на фоне картины. Цветовая и световая композиции кадра, концептуальные для всего фильма, помогают режиссеру расставить акценты.

Список литературы:

1. Блинова М.П., Хатамова А.П. Структура и функции экфрасиса в романе А. Переса-Реверте «Фламандская доска» // Современные тенденции развития науки и технологий. 2016. № 10-6. С. 26-31.
2. Бурдин И.В., Бочкарева Н.С. Функция картины в романе Артуро Переса-Реверте «Фламандская доска» (“La tabla de Flandes”) // Евразийский Союз Ученых (ЕСУ) № 4 (25), 2016. С. 57-58.
3. Лиотар Ж.Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодернизм?// Современная литературная теория. Антология I Сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта: Наука, 2004. 344 с.
4. Мартин Ногалес Х.Л. Свидетель века // Перес-Реверте А. С намерением оскорбить / пер. с исп. Е. Матерновской. М.: Эксмо, 2005. С. 5-12.
5. Перес-Реверте А. Фламандская доска / пер. с исп. Н.С. Кирилловой. М.: Эксмо,

2014. 480 с.

6. Сивинцева В.Н., Бочкарева Н.С. Экфрасис картины П. Брейгеля «Триумф смерти» в романе А. Переса-Реверте «Фламандская доска» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: сб. ст. молодых ученых / отв. ред. В.А.Бячкова. Пермь: ПГНИУ, 2017. С. 62-68.
7. Andrew Wickliffe. Uncovered (1994, Jim McBride) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://thestopbutton.com/2008/07/24/uncovered-1994/>
8. Borowski H., Escalada M. A., García Saraví M. La tabla de Flandes de Arturo Pérez Reverte: cifra de las pasiones humanas // IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1039/ev.1039.pdf
9. Cozar R. de. El héroe y sus atributos en la narrativa de Pérez-Reverte. Universidad de Sevilla, 2004. 23 p.
10. FurtadoFilipeUncovered 1995 [Электронный ресурс]. Режим доступа:<https://criticsroundup.com/film/uncovered/>
11. Massie Mike Uncovered 1995 [Электронный ресурс]. Режим доступа:<http://gonewiththetwins.com/new/uncovered-1995/>
12. Pérez-Reverte A. La tabla de Flandes. Madrid: Alfaguara, 1994. 410 p.

СЕКЦИЯ 1. Поэтика сюжета и образа: вопросы эстетики и художественного восприятия

Курдакова А.М.

Научный руководитель: Сейбель Н.Э.

ЮУрГГПУ (Челябинск)

Образ правителя в сатирах П. Хакса

Обращаясь к словарям за толкованием термина «сатира», сталкиваешься с тем, что однозначного определения нет. Сатира трактуется как жанр; как позиция автора, образ мыслей, взгляд на действительность; как приём. Тем не менее, суть каждого определения заключается в том, что «сатира» – это острое несогласие, выражающееся в осмеянии. Сатира – это вид или форма комического, берущая своё начало ещё в античные времена, имеющая многовековую историю, претерпевающая различные изменения, но сохраняющая своё назначение до наших дней.

Сатиру на первых лиц государства и на весь государственный строй в целом начали писать ещё в античные времена, однако особую популярность она получила гораздо позже. В 1726-1727 годах выходит «Путешествие Гулливера» Джонатана Свифта, в котором перед читателем предстают различные модели государственного устройства, внутри которых развиваются люди с разным уровнем нравственности и духовности. По мнению Свифта, корень зол – не в частных пороках, а в принципах организации общества, в системе, позволяющей одним безраздельно управлять жизнями других. В 1809 году Вашингтон Ирвинг публикует «Историю Нью-Йорка» – едкую сатиру на действительность, высказанную через «летопись» сотворения мира. Затрагивая широкий спектр тем от строительства первых жилищ до повседневных развлечений жителей города, Ирвинг рассуждает на тему государственного устройства, при этом комический эффект достигается путём излишней детализации незначительных деталей из жизни правителей. Заостряя внимание на маловажных событиях и происшествиях, «летописец» отводит внимание от действительно значимых, существенных проблем, решение которых влияет на судьбу государства.

Мастером русской сатиры считается М.Е. Салтыков-Щедрин. В его произведениях осмеянию подвергается царская Россия, её уклад жизни, высший свет, правящие классы, покорный народ, а самое главное – пассивность людей, не стремящихся что-нибудь изменить. В своей «Истории одного города» (1869-1870) писатель сатирически изображает историю России, обличает государственную систему и политический строй. Он пользуется тем же приемом, что и Ирвинг в своей «Истории Нью-Йорка», но значительно сужает временные и территориальные рамки. В тех же традициях осмысливает историю Франции Анатоль Франс в своём «Острове Пингвинов» (1908). Сатира на государственный строй переходит в философский анализ действительности: абсурдность миропорядка – это вечная категория. Однако, в отличие от многих других сатириков, Анатоль Франс считает, что мир может перерождаться снова и снова, но исход будет одинаковым, потому что общество погрязло в пороках.

Петер Хакс (1928-2003) – немецкий драматург, эссеист, поэт, «один из крупнейших немецких писателей второй половины XX в.» [3; 346]. Им написано более

пятидесяти драматургических произведений, которые ставились в Германии и в мире, ряд прозаических произведений, обозначенных как сказки для детей и взрослых, стихотворения для детского чтения. Русский читатель знаком с его произведениями благодаря переводам Э.В. Венгеровой, выходящим, начиная с 90-х годов XX века. Изучением творчества Петера Хакса занимаются такие литературоведы как Венгерова Э.В., Шарыпина Т.А., Сейбель Н.Э., Роганова И.С., Кутузова Ю.Г. Они раскрывают интертекстуальную связь драматурга с И.-В. Гёте, представляя Хакса как «одного из крупнейших продолжателей Гётеанской традиции в немецкой литературе» [2; 66], подчеркивают «взгляд на историю и её закономерности», становящийся главным в работе Хакса с «претекстом, положенным в основу драматургии» [4; 267], рассматривают темы, сюжеты и образы детских текстов Петера Хакса в контексте детской фантастической повести Германии второй половины XX века [1; 34] и структуру образа через «приемы гротеска, абсурда, интермедийной игры» [4; 141], обосновывают предпочтения Хакса в выборе сатирических жанров и форм [8; 117].

Одним из ключевых направлений работы Хакса стала сатира. Сатира в его произведениях проявляется на уровне жанра, способа мировосприятия и приёма. Драматург очень часто работал с античными мифами, интерпретировал их в контексте современной ему действительности («Мир» по Аристофану, «Амфитрион», «Омфала»), открывали интертекстуальный диалог с Вольтером, Гросвитой Гандерсгейменской, Дж. Мильтоном, А. П. Сумароковым, Я. Б. Княжниним, Л. Тиком, делал персонажами своих пьес Иоганна В. Гёте и А. Эйнштейна. Однако, такой диалог с культурой позволял не просто по-новому переписать уже известное ранее, а создать полноценное, уникальное произведение, в котором отражен современный Хаксу мир.

Играя с жанром сатиры и её приёмами, Петер Хакс создаёт ряд произведений, который собирает в сборник Сказок для детей и взрослых. Перед читателем предстаёт ряд произведений, оригинальных и «переделок», каждое из которых имеет двойное прочтение: с одной стороны, это занимательное, забавно-поучительное повествование о детях и подростках, которые познают жизни под чутким (и не очень) руководством своих учителей; с другой – сатирический взгляд на мир, осмысление государственного устройства, морального облика общества и, в соответствии с традициями классической сатиры, высвечивание пороков поколения. В рамках рассуждения на тему политической сатиры будут рассматриваться сказки «Принц Телемах и его учитель Ментор» (1993) – на сюжет Телемахиды, пьеса «Дети» (1981) – по мифу о козе Амальтее, вскормившей Зевса, и оригинальный фантазийный сюжет: «Прилепа в птичьем гнезде» (1984).

Избирая объектом сатиры чиновничий аппарат, Хакс вписывает в ряд главных персонажей правителей Большого сада, Скверного сквера («Прилепа в птичьем гнезде», 1984), Итаки, Пилоса, морей («Принц Телемах и его учитель Ментор», 1993), Мира («Дети», 1981). Роль властителей примеряют Боги – Нептун и Марина Солёная («Принц Телемах и его учитель Ментор», 1993), Кронос («Дети», 1981), Садовый Бог («Прилепа в птичьем гнезде», 1984), потомки Богов – Телемах, Одиссей, Нестор («Принц Телемах и его учитель Ментор», 1993), люди – Миловзор, и насекомые – Фея Гризла («Прилепа в птичьем гнезде», 1984), при этом читателю открываются все возможные пути государственного устройства.

В «Прилепе в птичьем гнезде» мы видим два пограничных государства – Большой сад и Скверный сквер. Хакс не случайно выбирает говорящие названия – он изначально задает тональность повествования.

Большой сад представляет собой цветущий парк, разделённый на Французский, Английский сады и лужайку, его украшают «дорожки, покрытые красным гравием» [6; 84], «живая изгородь из самшита» [6; 84], купальни для птиц, бесконечные клумбы. В этом месте «всё дышало покоем и благородством» [6; 84], а правил им «мудрый Садовый Бог, который в любое время года и в любую погоду непоколебимо стоял на своём цоколе. Вот почему в этом саду всё было хорошо и разумно» [6; 83-84]. Большой Сад –

монархическое государство с сильным политиком. Сам П. Хакс говорил, что «во время абсолютизма страна процветает, если король большой человек, но голодает и ведёт войны, если король идиот» [3; 345]. Не отступая от своих мыслей, Хакс играет антитезами, изображая Скверный сквер. Это место, «куда никому не хотелось заглянуть. Он был такой запущенный – просто стыд и срам... Его хозяйкой была Фея – огромная цикада-медведка по имени Гризла» [6; 83]. Сквер находится в запустении, его жители вынуждены совершать «набеги» на окраины Сада, чтобы прокормиться, поэтому при первом удобном случае Гризла начинает территориальную войну.

Важно заметить, что первым удобным случаем оказывается ситуация ухода сильного правителя с вражеской территории: Садовый Бог покидает свои владения в надежде научить граждан самостоятельно выполнять свои прямые обязанности, возложенные на них монархом. Место «большого человека» занимают псевдомонархи, неспособные к управлению государством.

Первым кандидатом на роль нового короля становится Ласка – «некий зверь», который выдвинулся из «темной массы», «у зверя был один острый клык, рыжая шерсть и пушистый хвост» [6; 88]. Это самопровозглашенный монарх: «Я, как самый крупный из всех садовых хищников, принимаю на себя руководство этим собранием» [6; 88], важная характеристика – «хищник» – перед нами модель абсолютной монархии с королём-тираном. Ласка сразу же приказывает называть его Горностаем, топает ногами, подчеркивает своё величие и превосходство над остальными жителями, при этом все притязания на власть сводятся к тому, что «горностаи носят королевские мантии» [6; 90], а на поверку Горностай оказывается равнодушным к государственным делам и предпочитает вести переговоры, ведь «пока идут переговоры, не нужно управлять» [6; 92]. Не успев надеть корону, правитель погибает, упав в яму с голодными муравьями под трухлявым крыльцом. Этой трагедии можно было избежать, если бы Ласка-Горностай прислушивался к своим подданным: «Осторожно, – буркнул Крот, хорошо знавший все ходы-выходы под землёй. – Там внизу довольно много муравьёв. / Но Крот был простым землекопом и не пользовался особым уважением... Ласка и не подумал обращать на него внимание» [6; 90].

Вслед за Лаской-Горностаем «трон» занимает Миловзор – человек, живущий в Большом Саду. В отличие от Ласки он был избран народным голосованием – государство становится демократическим. Миловзор (изначально хороший человек) кажется хорошим правителем, он заботится о нуждах государства и готов бороться за своё Сад («Если эта особо появится здесь [Гризла], мы обломаем ей рога» [6; 94]). Однако, хороший человек не всегда правитель. Миловзору не хватает «голоса», чтобы организовать население. Звери, живущие в Большом Саду, привыкли, что за них уже всё давно решено, поэтому не могут нести ответственность перед страной. Они не помнят о своих решениях («Мы забыли, что мы этого хотим» [6; 93]) и не в состоянии довести решение вопроса до конца («Звери считали, что вопрос решен, и радовались, что им больше не надо ломать над ним голову» [6; 94]). Выход, который избирает Миловзор – всё делать самому, но вести войну в одиночку – решение, которое изначально обречено на провал.

Ситуацию спасает Садовый Бог: он возвращается в сад и подписывает с Гризлой мирный договор, который «запрещает всем обитателям обоих садов пересекать изгородь и входить в соседний сад» [6; 141].

С образом Садового Бога можно соотнести будущего правителя Итаки Телемаха и его отца Одиссея из сказки «Принц Телемах и его учитель Ментор». Одиссей числится пропавшим без вести, но его по-прежнему ждут на родине: он был «Великий царь» [7; 164]. Его сын Телемах ещё ребёнок, который не может править государством, однако по его поведению можно предположить, что принц вырастет в достойного короля. Автор отмечает его неразрывное единство со страной, Итака – его семья: «Пенелопа была его матерью, Одиссей – отцом, Евмей по прозвищу Гнойный Глаз был его другом, а Итака – его страной» [7; 163]. Именно поэтому он принимает решение вернуть отца на родину: без

истинного мудрого правителя Итака оказывается раздираемой многочисленными женихами Пенелопы. Кроме того, Телемах решает нанять учителя, самостоятельно занимается отбором лучшей кандидатуры и выбирает богиню разума Минерву, которая превратилась в старика Ментора, чтобы её никто не узнал («Я первый из детей, – сказал Телемах, – кто сам выбрал себе учителя» [7; 190]). Принц учится жизни, не всегда точно следуя советам Ментора, но Телемах пытается найти свой собственный путь. За каждым его поступком стоит горячее желание спасти родину.

Абсолютно противоположные образы – Нептун, Марина Солёная и Нестор. Это правители «убивающие» своё государство. На их примере Петер Хакс хочет показать, что независимо от формы правления (монархия или республика) в государстве наступает хаос, если правитель не выполняет свои обязанности так, как того требует положение.

Нестор – пример монарха, переставшего держать под контролем деятельность граждан. «Старик обожает лезть, самую грубую и откровенную» [7; 182], чем пользуются все, кто приходит к нему на приём. Внешне он грозный, могущественный и неподкупный, но по факту это лишенный разума и физических сил старик, пытающийся сохранить было величие: «Царь Нестор не спит никогда, – сказал царь Нестор и заснул. Из его беззубого рта вырвался громкий храп» [7; 186]. Однако, он по-прежнему остаётся царём, а жители Пилоса соблюдают внешние приличия из корыстных соображений, так как «мы не хотим потерять монополию на торговлю спиртным» [7; 197]. Получается, что лезть, корысть, слабость правителя превращают сильную страну в «бандитское» государство со слабой властью.

Нептун и Марина Солёная – правители псевдodemократического государства. В государстве живут вольные ветра и волны, но с ним обращаются как с рабами: «Волны – его рабы, они должны подчиняться ему, но это не доставляет им радости» [7; 173], «Вы же вольные ветра, а не какая-нибудь треска» [7; 203], при этом, раб – это не социальное положение граждан, а их «рабочая функция»: «Ш тех шамых пор, когда я штал шдешь работать, меня впервые шпрошили, как я шебя чувштвую» [7; 204]. Нептун и Марина Солёная не только не осознают границ своей власти («Мир – это моё царство» [7; 175]), но обладают раздутым самомнением, позволяющим им развязать 20-летнюю войну с Одиссеем из-за пустякового оскорбления: «...он, возвращаясь с праздника в честь победы, обозвал меня старой тухлятиной». Таким образом, демократия оказывается на грани превращения в тоталитаризм.

Тоталитарный правитель показан нам в образе Кроноса из пьесы «Дети». Заняв престол, он объявил начало Золотого века, который должен длиться вечно, но «упустил из виду, что никакое учреждение не должно длиться вечно, а то, что не улучшается, обязательно портится» [5; 177]. Это правитель, который ни за что не хочет терять своей власти, при этом «начал уставать, ему надоело руководить миром» [5; 200]. Однако он не согласен ни на малейшее изменение существующего положения дел в государстве, настолько, что готов съедать собственных наследников, лишь бы ничего не менять. Важно отметить, что изначально Золотой век не был тем «земным раем», где счастлив каждый: «Мир шёл своим скромным и спокойным ходом. Всё принадлежало всем, впрочем, ничего и не было. Люди питались дубовой корой... Если какой-нибудь человек им не нравился, они, недолго думая, убивали его, так что никаких споров между ними не было» [5; 200]. Получается, что за внешним спокойным, безбедным существованием в мире и довольствии скрывается голод, произвол и полное отсутствие какого-либо развития.

Петер Хакс не раз провозглашал себя классицистом и монархистом, поэтому ему так важно охарактеризовать того правителя, который был бы достоин править государством. Он создает несколько типов монархов: Сильных (Садовый Бог, Одиссей, Телемах) и Слабых (Миловзор, Нестор). На их примере он подтверждает собственную мысль: «Сильный характер продуктивен, своенравен; ему надобно власти, он не пассивен и не сострадателен. Он субъект действия» [3; 345]. Речь идёт не о жестокости и порабощении, которые мы можем отметить как основные средства воздействия у Феи

Гризы, Кроноса и Нептуна с Мариной Солёной, а о возможности принимать решения, брать на себя ответственность за действия не только свои, но и граждан своего государства, умения регулировать отношения между представителями разных «классов» и всё время заботиться о развитии государства.

Список литературы:

1. Кутузова Ю. Г. «Детские книжки» Петера Хакса и немецкая фантастическая повесть конца XX в.: опыт киновосприятия / Ю. Г. Кутузова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – №1. – 2017. – С. 120 – 126
2. Роганова И. С. Немецкая драматургия конца XX века: Учебное пособие / И. С. Роганова – М.: ИПЦ «Глобус», 2007. – С.65 – 74.
3. Сб. 26: Старое и новое в русском литературном сознании XVIII века / Хексельшнайдер Э. «Русские пьесы» немецкого писателя Петера Хакса и его источники (Сумароков, Княжнин, Озеров)»// Э. Хексельшнайдер – СПб: Наука, 2011. – С. 341 – 352
4. Сейбель Н. Э. Формы актуализации претекста / Н. Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – №1. – 2015. – С. 259-268.
5. Хакс П. Мета Морфозы и другие сказки // П. Хакс / Дети. – пер. с нем. Венгерова Э. В., Крюкова Г.Ш. – М.: РГГУ, 2000. – С. 177 – 226
6. Хакс П. Повести // П. Хакс / Прилепа в птичьем гнезде. – пер. с нем. Венгерова Э. В. – М.: Наука, 2006. – С. 79 – 156
7. Хакс П. Повести // П. Хакс / Принц Телемах и его учитель Ментор. – пер. с нем. Венгерова Э. В. – М.: Наука, 2006. – С. 159 – 115
8. Шарыпина Т. А. «Ифигения в Тавриде» Гете на рубеже XXI века / Т. А. Шарыпина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – №1. – 2001. – С.116-124.

Попова Д.А.

Научный руководитель: Доценко Е.Г.

УрГПУ (Екатеринбург)

«Сводь сведены»: образ Константина Левина в сценарии Т. Стоппарда к фильму «Анна Каренина»

Предметом данной статьи является интерпретация образа Константина Левина в сценарии Тома Стоппарда «Анна Каренина».

Роман Льва Николаевича Толстого «Анна Каренина», написанный в XIX веке, активно экранизируют не только в России, но и во всем мире. На сегодняшний день существует около 30 экранизаций. В контексте литературной компаративистики особенно примечательна экранизация «Анны Карениной»

английского кинорежиссера Джо Райта (2012 г.). Сценарий для фильма был написан Томом Стоппардом, крупнейшим современным британским драматургом, автором пьес «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Изобретение любви», «Аркадия», «Берег Утопии» и др. Комментируя проделанную работу в одном из интервью, драматург предваряет рецепцию фильма в России: «Один мой русский друг сказал, чтобы я не сходил с ума: чужак, сказал он мне, не может проникнуть в русское сознание. <...> Сама история России не должна быть постигнута человеком со стороны. <...> В случае с «Анной Карениной» мне казалось, что Анна — это семья, а роман — история этой семьи. Конечно, роман теперь принадлежит всему литературному миру, и в каком-то смысле англо-американский фильм имеет на него такое же право, как японский или мексиканский ...» [2; URL].

На наш взгляд, в работе Тома Стоппарда отмечается постмодернистская манера изображения и осмысления сюжета романа классической литературы, ведь сценарий – это игровая работа с уже написанным текстом. Текст, существующий более 150 лет, со своей философской базой, сюжетными линиями, композиционным узлом, подвергается переосмыслению. Том Стоппард использует излюбленные им приемы, такие как смещение семантики образов, игра с текстом, игра с читателем, игра с литературными кодами, ирония, театрализованное изображение жизненных трагедий героев, но он вслед за великим русским классиком «соединяет замок» на проблеме избрания правильного пути, поиска смысла жизни. В контексте нравственно-философской проблематики для нас особенно интересен образ Константина Левина.

По мнению многих литературоведов, это очень важный образ в романе, более того – он автобиографичен. Например, В. В. Ермилов пишет: «Сам создатель этого образа как бы указал на его особую близость к себе, образовав фамилию героя от своего имени. Левин действительно думает, чувствует, говорит непосредственно от имени автора» [3; 61]. А у Э. Г. Бабаева находим следующую мысль: «Сам Толстой «связан» с Левиным. Герой романа был зачинателем той истории духовных исканий, завершителем которой явился Толстой в своих философских и религиозных трудах поздних лет, когда он почувствовал себя «адвокатом стомиллионного земледельческого народа» [1; URL]. Значимость «левинского» сюжета подчеркивается и Томом Стоппардом: «Большой вопрос, для меня – что делать со вторым рассказом, левинской историей» [4; URL]. Драматург проявляет особое внимание к основной мысли романа – связи двух главных сюжетных линий: Анны и Левина («по объему эти сюжеты равнозначны, расхождение составляет 20 печатных страниц – 3% книги» [5; URL]). О связи героев Л.Н. Толстой писал: «Своды сведены так, что нельзя и заметить того места, где замок. Связь постройки сделана не на фабуле и не на отношениях (знакомстве) лиц, а на внутренней связи» [6; 159–160]. Отсутствие у читателя представления о сплаве двух сюжетных линий приводит к искажению понимания романа. В.В. Ермилов пишет: «Анна гибнет в безлюбовной действительности. Левин ищет пути к установлению любовной действительности. Чужая человеку, разведенная семья – образ того общества, которое погубило Анну. Левин ищет возможности утверждения такой жизни между людьми, которая была бы настоящей, родной, дружески-объединенной, любовной всечеловеческой семьей. Поиски Левина – ответ на вопрос, поставленный судьбой Анны. Такова основа органического сплетения двух «кругов» романа» [3; 60]. В финале романа Льва Толстого и сценария Тома Стоппарда после самоубийства Анны следует прозрение Левина – восьмая часть романа и сцена, отмеченная ремаркой «EXT. (POKROVSKOE)— DAY.

CLOSE— A SCYTHER CUTS A SWATHE THROUGH STANDING HAY» [9; 193], что вносит гармонию в мир, уравнивая полярные силы жизни.

Примечательно, что сценарий начинается вовсе не со слов «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастная семья несчастна по-своему» [7; 5], а с сюжетной линии Константина Левина, весьма бытовой ситуации: отелилась Пава, корова Левина. Левин сам принимает теленка и чувствует большую гордость и удовольствие. «Хорошая девочка... хорошая девочка, Пава», – говорит он корове, которая тычется носом в теленка и облизывает его:

«Levin is midwifing, sleeves pulled back, blood and slime up to his elbows. He is 34. His steward, Vasili, holds up a lantern. Levin pulls carefully at the emerging forefeet.

LEVIN. Good girl . . . good girl, Pava» [9; 4].

Кольцевая композиция, которая проявляется в обрамлении сценария «Анна Каренина» «левинской» линией, подтверждает мысль, что Том Стоппард подчеркивает особое положение героя в романе.

Интересно обратить внимание на пространственную организацию сценария и фильма «Анна Каренина». Том Стоппард использует такие ремарки как INT. и EXT., которые указывают, где происходит действие – в помещении или вне его (INTERIOR – внутри, EXTERIOR – снаружи). В фильме действие в основном происходит в закрытом пространстве, на сцене театра, и в сценарии большинство эпизодов отмечены ремаркой «INT». Таким образом, Том Стоппард и Джо Райт актуализируют контраст «замкнутое – открытое пространство». Тема театральности, то есть искусственности, подмененной реальности проходит сквозь весь роман «Анна Каренина». На наш взгляд, идея «заключить» всех героев в помещение, закрытое пространство, в пределы сцены (в фильме) полностью оправдывает эту мысль. В театре, на сцене все актеры «на виду» – на них смотрят, их оценивают, о них говорят. Такое существование, в котором невозможна жизнь настоящая, подобно смерти. Жизнь героев, их личные проблемы и, наконец, жизненные трагедии, таким образом, воспроизводятся как театральная игра, как имитация настоящей жизни. Оппозиция театрального и нетеатрального миров воплощается в образах Анны и Левина. Анне не удастся преодолеть действительность, чуждую любви, поэтому героиню смерть настигает именно «на сцене театра», по которой проносится поезд. В фильме художественным воплощением того, что нахождение истины и спасения Анне так не удастся найти, является детская железная дорога и сцена скачек. Игрушечный поезд движется по кругу, не меняя траектории движения, а скачки буквально проходят на сцене театра. «Косьба, – пишет В.В. Ермилов, – имеет для левинского «круга» такое же центральное значение, какое для «круга» Анны имеют скачки. Это – два узла романа. Скачки – тема разъединения. Косьба – апогей темы единения» [3; 95]. Тему разъединения художественно реализует замкнутое пространство, «коробка», выйти из которой Анна смогла лишь ценой собственной трагедии.

Очень важно, что в сценарии и фильме «Анна Каренина» Константину Левину чаще всех остальных героев позволено пересекать границы замкнутого пространства. Герой появляется достаточно часто и в сценах, предполагаемых закрытость пространства (квартира брата, дом Облонского, дом Щербацких и т.д.): «The Hall Porter lets Levin into the house. A Footman takes Levin's hat and coat. Levin is uneasy— he seems to be first to arrive. He decides he has come too early. He pulls his coat back from the Footman» [10; 24], «Kitty, keeping half an eye on the door, sees Levin enter and misses the page-turn. Oblonsky goes to greet Levin» [9; 125], но все важные сцены, по мнению драматурга, происходят именно тогда, когда герой находится

вне помещения, в открытом пространстве, чаще всего, на необъятных просторах. Например, примечателен ночной эпизод после косьбы, когда Константин беседует с Федором и, наблюдая за его сыном и невесткой, задается вопросом: «Может, и я ищу такой простой жизни?» «EXT. HAYMAKING (KASHIN)— NIGHT» [9; 116]. Или, когда Левин просыпается следующим утром, после проведенной в полях ночи, и видит в карете Китти, которая придерживает белые ленточки своей шляпки: «EXT. HAYMAKING (KASHIN)— DAWN» [9; 116].

Данные сцены отражают моменты из жизни Левина, когда он обретает духовное равновесие, осознает правоту своего пути, ощущает свою близость к тем людям, которые умеют жить «умом души». Так, в сцене косьбы к Левину приходит озарение, молниеносно поразившее героя:

«THEODORE. You're a great one for reasoning, Konstantin Dmitrich, but what's rightly is outside your mathematic— that's what's rightly about it!

This stops Levin's scythe. He is illumined. Theodore swings the scythe again. Levin walks away, gives his scythe to a Labourer by the cart, and keeps walking. He quickens his pace» [10; 195].

В сценарии после этого судьбоносного озарения следует попытка разговора Левина с Китти, уже его женой:

« LEVIN. Levin. I came looking for you . . . I understood something . . .

KITTY. And what was that?

<...>

Kitty (cont'd). What did you understand?

But the baby starts to yell for the breast. Kitty starts to undo her blouse. Levin shakes his head: he'll tell her some other time, or maybe not» [9; 197].

И у Л.Н. Толстого Левин оставляет свое озарение в тайне: «Нет, не надо говорить, подумал он, когда она (Китти) прошла вперед его. – Это тайна, для меня одного нужная, важная и невыразимая словами» [8; 423]. Левин находит ответ на мучившие его философские вопросы, такие как «что я такое?» и «зачем я здесь?».

В.В. Ермаков писал: «В разговоре с Федором он «как будто впервые понял бескорыстие добра» и пришел к той мысли, что это понимание «известно еще до всякого Канта каждому человеку, имеющему живую душу с ее требованиями добра и справедливости» [3; 95]. Константин Левин был поражен не тем, что познал совершенно новую для него истину – она была жива в нем, а был поражен тем, что он и те люди, составляющее то «великое множество» и разделяющие его мысли, – одно целое.

На наш взгляд, образ Константина Левина – воплощение подлинной реальности, так как только этот герой, являясь очень близким самому классическому, достиг духовного равновесия не с помощью разума или не только с помощью разума, а «умом души», что, по мысли Л.Н. Толстого, приводит к истинному пониманию всех основ бытия.

Как уже отмечалось, в сценарии «Анна Каренина» наблюдается постмодернистская манера изображения, которая предполагает переосмысление уже написанного текста, наложение новых значений и внедрение разнообразных шифров и кодов в первоисточник. Несомненно, Т. Стоппард использует эти приемы, но он отнюдь не преуменьшает и не искажает философско-психологического значения образа Константина Левина, героя романа русского классика «Анна Каренина». Заслуга драматурга в том, что он показал, насколько важно «свести своды», которые не сразу заметили современники Л.Н. Толстого.

Драматург передает трагедию Анны и мучительный поиск смысла жизни Левиным, органически сплетая два круга романа.

Список литературы:

1. Бабаев Э.Г. «Анна Каренина» Л.Н. Толстого. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/kritika-o-tolstom/babaev-anna-karenina/obraz-vremeni.htm>.
2. Давыдова М. Драматург Том Стоппард: «Свобода мнений душист голоса эпохи» // Известия. 8 октября 2007 г. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/329488>.
3. Ермилов В. Е. Роман Л.Н. Толстого «Анна Каренина». – М. : Гослитиздат, 1963. – 136 с.
4. Загидуллина М.В. Сценарий «Анна Каренина» Тома Стоппарда: кинодраматизация классического сюжета. [Электронный ресурс]. URL: <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/26939/1/paverman-02-2014-11.pdf>
5. Маташева Д.Ю. Литературный роман как основа для экранизации на примере кинофильма «Анна Каренина» Джо Райта и Тома Стоппарда // Челябинский гуманитарий. – 2015. № 1 (30). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/literaturnyy-roman-kak-osnova-dlya-ekranizatsii-na-primere-kinofilma-anna-karenina-dzho-rayta-i-toma-stoppar-da>.
6. Ломунов, К.Н. Лев Толстой. Очерк жизни и творчества. – М.: Детская литература, 1984. – 272 с.
7. Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 12 т. – М.: Правда, 1984. Т.7. – 496 с.
8. Толстой Л.Н. Анна Каренина // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 12 т. – М.: Правда, 1984. Т.8. – 432 с.
9. Stoppard T. Anna Karenina: Screenplay. Based on the novel by Leo Tolstoy. – 199 p. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://screenplayexplorer.com/wp-content/screenplays/Anna-Karenina.pdf>

Саламатова М.Н.

Научный руководитель: Назарова Л.А.

УрФУ (Екатеринбург)

Специфика конфликта в пьесах Теннесси Уильямса (на материале пьес 1945-1961 гг.)

Теннесси Уильямс – американский драматург-новатор, чьи эксперименты в области поэтической формы способствовали обновлению поэтики драматического

театра. Он поистине перевернул представления о классической драматургии своими пронзительно трагичными, но всегда предельно честными пьесами, в основе которых, как это часто бывает в драматургии, лежит конфликт отношений между мужчиной и женщиной. Этот конфликт в пьесах автора всегда строится по-разному, но в его центре (как некий инвариант) всегда стоят герой и героиня, из которых один/одна обладает сильным или слабым характером. Их отношения варьируются от пьесы к пьесе, образуя причудливый рисунок развития уильямсовского театрального метасюжета.

Материалом для исследования заявленной темы послужили пять произведений Теннесси Уильямса («Трамвай «Желание», «Татуированная роза», «Кошка на раскаленной крыше», «Орфей спускается в ад», «Ночь игуаны»), написанных в самое плодотворное пятнадцатилетие творческой жизни Уильямса – с 1945 по 1961 гг. Охарактеризуем кратко каждое из них.

В пьесе «Трамвай «Желание» на первый план выходит образ Бланш Дюбуа. Одна из последних аристократок умирающего Юга, женщина, изо всех сил цепляющаяся за остатки своего романтического мироощущения, противопоставлена в драме Стэнли Ковальски – «витальному» персонажу, со своей собственной философией. Вся жизнь Стэнли находится под четким контролем разума и его своеобразных моральных принципов. Грубая сила, все простое и «мирское» – вот что может характеризовать этого героя. Пытаясь утвердиться в новой, индустриальной Америке, в которой он все еще чувствует себя чужаком, герой подчас превращается в неконтролируемого монстра. Из поединка с сестрой своей жены формально Стэнли выходит победителем: он отсылает героиню в психиатрическую больницу, в очередной раз продемонстрировав окружающим свою силу и власть. Однако симпатии автора и зрителя несомненно остаются на стороне Бланш.

«Татуированная роза» – одна из немногих пьес, в которых проявляется талант Уильямса-сатирика. Уже много лет портниха-сицилийка Серафина дела Роза живет отшельницей. Её существование поддерживают лишь молитвы перед ликом Мадонны и воспоминания о муже, чей прах она хранит на комодке и оберегает ревностно, как святыню. Случайная встреча с Альваро, шофером грузовика, спасает Серафину от полного безумия. Серафина с Альваро ничего не могут дать друг другу, они оба обижены и отвергнуты этим миром, одиноки, однако их согревает искра взаимного влечения. Альваро – «привлекательный своей очаровательной неловкостью» дурачок, не имеющий за душой ни гроша, – пробуждает в Серафине жажду жизни, в свете которой ее слепая преданность умершему мужу оценивается не как достойная уважения верность любимому мужчине, но как медленное и неизбежное разрушение всего женского в героине.

В пьесе «Кошка на раскаленной крыше» так же, как и в предыдущей пьесе автора, в центре внимания вновь оказывается героиня, чье «имя» (Мегги-кошка) перифрастически вынесено в заглавие произведения. Главное, что ее беспокоит, – это сложные отношения с мужем, Бриком Поллитом, слабым, опустившимся человеком, не сумевшим прийти в себя после трагической гибели друга. Гибели, в которой он открыто винит Мегги, но подсознательно ощущает свою вину за то, что случилось. Мегги, продолжая любить мужа, готова признать свою вину за смерть Скиппера, но она совсем не готова нести ее на протяжении всей оставшейся жизни. Она искренне верит в возрождение своего брака, готова бороться за любовь Брика, приняв на время маску слабой беспомощности. В финале Мегги осознает, что она «не чета этим слабым людям». Создающий иллюзию силы и успеха, всеобщий любимец Брик при первом же ударе судьбы оказывается сломлен, его «сила» бесследно исчезает. И наоборот,

кажущаяся слабой Мегги в финале показана как по-настоящему сильная личность [3].

В пьесе «Орфей спускается в ад» впервые у Уильямса на первый план выходит герой-мужчина, чье имя (опять же неявно, по ассоциации с героем мифа) вынесено в заглавие произведения. Вэл Завьер – одухотворенный человек, новый романтический герой драматургии Теннесси Уильямса. Понятие душевной красоты у писателя во многом связано с творческой натурой, именно поэтому Вэл – странник-музыкант. Он порядочный и храбрый человек, сил которого, к сожалению, не хватает, чтобы спасти любимую из уз пошлости и обыденности. Лейди Торренс показана в пьесе как незаурядная женщина, находящаяся в тисках своего тирана-мужа. Появление Вэла напоминает ей о том, кто она на самом деле [см. об этом: 4, с 51-54]. И хотя Лейди в финале умирает, но перед смертью она еще раз ощущает себя по-настоящему живой. «Идеология» Вэла трогает ее, и она принимает его мироощущение.

Ларри Шеннон из «Ночи игуаны» – один из самых сложных и противоречивых персонажей пьесы и всей драматургии Т. Уильямса. С самого начала текста он находится на грани нервного срыва, и лишь встреча с художницей Ханной, чей характер отличается стойкостью, а мировоззрение – цельностью, помогает ему окончательно не потерять себя. Воплощая собой неуправляемый протест, он сам до конца не понимает, против чего выступает. Будучи мучительно неудовлетворен собой и миром, постоянно терзаясь внутренними переживаниями, Шеннон изображен автором на исходе борьбы с жизнью, его силы истощены.

Итак, уже краткий обзор сюжетов и образов главных героев пяти пьес Теннесси Уильямса, позволяет нам сделать вывод о том, что в основе каждого рассмотренного произведения лежит изображение взаимоотношений героя и героини, которые могут быть охарактеризованы как сильные или слабые личности. При этом нам важно подчеркнуть тот факт, что данное деление оценочно подвижно. Симпатии зрителя могут быть закреплены как за героями с сильным характером, так и за слабохарактерными, каковым могут выступать и мужчины, и женщины.

В целом развитие единого «метасюжета» театра Уильямса можно представить следующим образом. Конфликт Бланш и Стэнли в пьесе «Трамвай «Желание» – это прежде всего конфликт интересов. Герою и героине в пьесе уделяется примерно одинаковое внимание, при этом, несмотря на то, что симпатии автора на стороне Бланш, за ней закрепляется статус «слабой» героини, у которой не хватило сил противостоять «сильному» Стэнли. Тот факт, что в «Татуированной розе» и «Кошке на раскаленной крыше» в заглавиях в завуалированной форме вынесены имена героинь, подсказывает читателю, что главная роль в пьесах отдана именно им. В «Татуированной розе» связь Серафины и Альваро символизирует в первую очередь конфликт между прошлым и будущим, а проблемы Брика и Мэгги выводят на первый план вопрос истины и фальши в человеческих отношениях. И в том, и в другом случае внимание драматурга именно к героиням сопрягается с изображением их как, в конечном итоге, сильных личностей (См. финальный монолог Мегги)

Начиная с «Орфея» внимание драматурга постепенно смещается к исследованию характера героя. И если в истории о Вэле и Лейди интерес к нему только дает о себе знать, то в «Ночи игуаны» он обозначен со всей очевидностью. Специфичной чертой пьесы «Орфей спускается в ад» следует считать отсутствие в ней уже привычного для Уильямса противостояния протагониста и главной героини. Напротив, союз этих двух личностей, сочетающих в себе, по нашему мнению как сильные, так и слабые стороны, призван подчеркнуть разницу между их мировоззрением и взглядом на жизнь остальных обитателей города. Основным конфликтом здесь касается решения вопроса о принципах и законах существования

человека в социуме, о степени его внутренней свободы.

Рядом с героем «Ночи игуаны» Ларри Шенноном, персонажем однозначно слабохарактерным, находятся две женщины: Мэксин Фолк и Ханна Джелкс. Первая претендует только на тело героя, вторая способна повлиять на его душу. Однако этому не суждено воплотиться. В финале пьесы герой уходит с Мэксин, справедливо полагая, что «наверх ему уже не подняться». В определенной степени, как нам кажется, Ларри Шеннона можно считать своеобразным мужским аналогом Бланш Дюбуа – человеком, уставшим от жизни, не способным вести борьбу с окружающим миром. Разница между ними состоит в том, что читательского сочувствия в той степени, в которой оно проявлялось в отношении к Бланш, герой не вызывает. Отметим также и тот факт, что в трех последних из рассматриваемых нами пьес их протагонисты подсознательно стремятся к саморазрушению: об этом свидетельствует и алкоголизм Брика, и решение Вэла остаться в городе, и уход Ларри с хозяйкой отеля.

Подводя итог вышесказанному, мы можем сказать, что на протяжении всего своего творческого пути Теннесси Уильямс пристально изучал взаимоотношения мужчины и женщины. «Гендерные» конфликты в его пьесах имеют различное разрешение, не всегда зависящее от того, кто находится в центре внимания автора. Но, следуя логике развития его пьес, можно сказать, что автор движется по пути усложнения исхода поединка между героем и героиней, так как в финале «Игуаны» все далеко не однозначно.

Список литературы:

1. Уильямс Т. Любовное письмо лорда Байрона. Пьесы. – М.: Астрель, Полиграфиздат. 2011
2. Уильямс Т. Орфей спускается в ад [Электронный ресурс]. – режим доступа: <http://www.lib-drama.narod.ru/tennessee/orpheus.html>
3. Назарова Л.А. Динамика женских образов в драматургии Т.Уильямса 1940-50-х годов XX века// Павермановские чтения. – Екатеринбург: Ажур. 2014.
4. Паверман В.М. Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета. 2011.

Бабушкина И. В.

Научный руководитель: Данилина Г. И.

ТюмГУ (Тюмень)

Поэтика заглавия романа Энтони Бёрджесса «Заводной апельсин»

Джон Энтони Бёрджесс – английский писатель, литературовед, журналист и переводчик, начавший серьёзную писательскую карьеру в возрасте 42 лет. Помимо прочего, он писал симфонии, балет, оперу, за всю жизнь он написал 175 музыкальных

произведений. Э. Бёрджесс владел немецким, итальянским, испанским, японским, валлийским и русским, а также несколькими другими языками, в том числе малайским, прожив в Малайзии 7 лет.

Свои лингвистические знания Бёрджесс часто использовал при написании произведений. Одно из них – роман «Заводной апельсин» (1962), именно он является предметом нашего изучения.

«Заводной апельсин», или «Механический апельсин» в другом переводе – наиболее известный роман Энтони Бёрджесса, антиутопия, повествующая о распаде личности. Над главным героем, Алексом, проводится эксперимент – правительство пытается сделать «хорошего человека» из плохого, перекроив его натуру – с помощью показа реалистических фрагментов насилия против его воли навязывают «добро», которое, по сути дела, таковым не является [2; 168]. Однако, после неудачной попытки самоубийства, во время которого Алекс ударяется головой, все его истинные привычки, манеры возвращаются к нему. В конце романа мы видим главного героя повзрослевшим, он по собственной воле отрекается от жестокости, задумывается над тем, что было с ним, когда он был подростком, что происходит с подростками, тинэйджерами, почему они ведут себя так жестоко. Именно взросление приводит героя к мысли об аморальности, античеловечности насилия, которое он приносил людям. Тяга к насилию пропадает у бёрджессовского героя не во время принудительного лечения, а когда он «перерастает» свой проблемный возраст [3; 46]. Жукова А.В. пишет: «Злое начало главным героем Алексом и его друзьями не осмысливается как антисоциальное, а является адекватной реакцией на принуждение взрослых». Субкультура «-надцатых» нацелена на сознательное разрушение общественных догм [2; 167].

В «Заводном апельсине» большое внимание стоит уделить языку. Э. Бёрджесс, находясь в Ленинграде, сталкивался с представителями русской молодёжной субкультуры – стилягами, что отразилось в романе. Писатель выбирает русский язык, объясняя это следующим образом: русские заимствованные слова больше соответствуют английскому, чем те же слова из немецкого, французского и итальянского [2; 168]. Бёрджесс изобрёл новый язык – «надцать» (англ. Nadsat) – вымышленный арготизм британских подростков, смешение английского кокни и русского сленга. Этот язык состоит преимущественно из русских слов, записанных латиницей и слегка искажённых на английский манер, например, *droog* – друг, *viddy* – видеть, *malchik* – мальчик, *litso* – лицо. Жаргон «-надцатых» позволяет автору уподоблять повествовательную манеру работе скрипящего механизма, тем самым заставляя читателя находиться под постоянным влиянием языка. Текст нарушает мелодику английского языка, активизируя при этом критическое восприятие текста, а следовательно – и его проблематику [2, 168].

Предмет нашего изучения – заглавие романа. Сам Бёрджесс говорил, что заглавие он придумал, услышав выражение кокни, уроженцев Лондона из средних и низших слоёв населения, «*as queer as a clockwork orange*», т.е. «странный как заводной/механический апельсин». Таким образом, в этой метонимии соединяются сразу несколько значений – человек и апельсин, человек и вещь, механически заведённая, как часы. «Я внёс соединение органических, живых слов, т.е. апельсин, и механических, холодных, дисциплинированных. Я объединил их в своего рода оксюморон» (*I've implied a junction of the organic, the lively, the sweet — in other words, life, the orange — and the mechanical, the cold, the disciplined. I've brought them together in a kind of oxymoron* – ориг.).

Хуснулина Р.Р. отмечает, что писатель вводит в заглавие романа заимствование из романа «Поминки по Финнегану» Джеймса Джойса и соотносит английское слово «orange» – апельсин – с малайским словом «orang-orang», близким ему по звучанию. Бёрджесс прожил в Малайзии около 7 лет, так что знал малайский. В малайском языке существует слово «orang-orang», которое переводится как «человек», таким образом, автор мог соединить в одном слове несколько значений – человек, апельсин и механическая вещь, заведённая как часы. Бёрджесс *заострил сатиру на то самое тоталитарное общество, в котором люди превращаются в механизмы* [3, 47]

Обращаясь к заглавию книги, видно, что автор сравнивает человека, живое, с апельсином, не живым. Однако, это апельсин заводной, механический, т.е. его привели в действие, «завели», заставили стать подобием живого. Но заводной апельсин – нечто необычное, странное, непонятное, именно поэтому так характеризовали людей.

Алекс, будучи молодым, подростком (teenager), полон агрессии, жестокости, желания приносить людям боль, причинять им вред, наносить увечья. Человек по Э. Бёрджессу – единство доброго и злого начала. Устранение, искоренение одного из них (злого) ведёт к разрушению личности как таковой [2; 167]. Когда за Алекса берётся правительство, тестируя программу исправления, оно «заводит» Алекса как часы, перепрограммирует мозг, натуру. Хуснулина Р.Р. пишет в своей статье: «В «Заводном апельсине» писатель настойчиво убеждает читателей в том, что всякий человек, даже незначительный и незаметный, – самостоятельная, полноценная и сложная личность. И насилие над ней, пусть даже в лучших целях, способно обернуться не добром, а злом». Общество подавляет свободную личность и создает «заводные апельсины» [3, 46], одним из них стал Алекс после принудительного лечения. Через некоторое время герой становится самим собой, с удовольствием возвращается в свой мир жестокости, насилия, кровопролитий, его натура берёт верх над принуждаемыми нормами поведения.

Тогда что же происходит с Алексом в конце книги? Последняя глава повествует нам об исправлении героя, причём исправлении добровольном. Новый ли это поворот ключа или, наоборот, освобождение от механизации? Если «заводной апельсин» – показатель странности, по выражению кокни, то молодое поколение общества, изображённого Э. Бёрджессом – заводные апельсины. Все, как один, они дерутся, используя холодное оружие, безжалостно расправляются с детьми и стариками в переулках и т.д. *«Юность не вечна, о да. И потом, в юности ты всего лишь вроде как животное, что ли. Нет, даже не животное, а скорее какая-нибудь игрушка, что продаются на каждом углу, - вроде как жестяной человечек с пружиной внутри, которого ключиком снаружи заведешь - др-др-др, и он пошел вроде как сам по себе, бблин. Но ходит он только по прямой и на всякие vestshi натывается - бац, бац, к тому же если уж он пошел, то остановиться ни за что не может. В юности каждый из нас похож на такую malennkuju заводную shtutshku»*, – цитата из книги, иллюстрирующая механичность юного поколения. В таком случае, исправление Алекса, представшего перед нами в последней главе, не новое заведение, а, напротив, избавление от необходимости постоянно быть заведённым.

Если же рассматривать заводной апельсин как результат стараний государства и врачей изменить натуру человека, то исправление в конце книги будет не отречением от заведения механизма внутри себя, а способностью стать нормальным человеком без помощи внешних факторов, без «перепрограммирования».

Таким образом, разница между этими двумя «отказами от механизации» заключается в следующем. В первом случае заведение механизма приводит к

«ненормальности», а в финале появляется возможность перестать находиться в этом состоянии, а во втором – механизмы служат для исправления «ненормальности», однако оказываются ненадёжными, а нормальным герой становится только благодаря своему решению и воле.

Большое внимание уделяется праву человека на выбор. Без выбора человек перестаёт быть человеком, становится пустым механизмом, запрограммированным, как и все остальные, лишённые выбора экземпляры, а наличие выбора делает нас людьми. Проблема добра и зла, затронутая в романе, раскрывается с этой позиции. Не лучше ли человек, добровольно выбравший зло, чем тот, который выбрал добро не по своей воле?

Список литературы:

1. Берджесс Энтони. Заводной апельсин – М., ; Астрель, 2013. – 224 с.
2. Жукова А.В. Социальная власть языка: Сб. науч. трудов. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. – 270 с.
3. Хуснулина, Р. Р. Пример живой жизни классики [Текст] : Роман Э. Берджесса "Заводной апельсин" (юкл.) / Р. Р. Хуснулина // Литература в школе. – 2000. – № 7. – С. 45-47

Бекишева К. А.

Научный руководитель: Полушкин А. С.

ЧелГУ (Челябинск)

Мотив полета как фактор организации художественного пространства романа Т. Моррисон «Песнь Соломона».

Роман открывается эпиграфом «*Отцам – в вышине парить, детям – знать их имена*»¹, что сразу вводит мотив полета, являющийся ключевым элементом в структуре повествования. В основе сюжета романа Т. Моррисон – старое афро-американское поверье: ««Если для некоторых читателей он [полет] ассоциируется с Икаром – прекрасно. Я хочу в это верить. Но первоначально я вкладывала в это другой смысл: полет – это о черных людях, которые могли летать. Эти истории были всегда частью фольклора моего народа; полет – это наш дар. И мне все равно, как глупо это может показаться. Упоминания о летающих африканцах везде: люди говорят о них, о них поется в госпелах и спиричуэлсах»². Тем самым, мотив полета является основным структурообразующим элементом поэтики романа.

¹ Моррисон Т. Песнь Соломона / Большая онлайн библиотека e-Reading. – URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1009974> (дата обращения: 19.04.2017).

² Toni Morrison's Song of Solomon – New Edition / edited with an introduction by Harold Bloom. – New York: Bloom's Literary Criticism. – 2009. – С.45.

В качестве рабочего определения мы взяли дефиницию мотива современного отечественного литературоведа И. В. Силантьева: мотив – «это повествовательный феномен, инвариантный в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и варианный в своих событийных реализациях, интертекстуальный в своем функционировании и обретающий эстетически значимые смыслы в рамках сюжетных контекстов, соотносящий в своей семантической структуре предикативное начало фабульного действия с его актантами и определенными пространственно-временными признаками»¹. В нашем исследовании нас интересует, во-первых, дихотомическая природа мотива, от которой мы будем отталкиваться в нашем анализе, а также пространственные признаки мотива.

Итак, мотив разложим на две тесно связанных между собой части – на один неизменный инвариант и множества вариантов, зависящих от его конкретного повествовательного воплощения в определенном произведении. В нашем случае инвариантом мотива полета в «Песне Соломона» является то, что «герой отрывается от земли и улетает». А его конкретными вариантами следующее: 1) Роберт Смит улетает с крыши «Приюта милосердия» на противоположный берег озера Сьюпериор; 2) Соломон улетает из Америки в Африку; 3) Молочник отрывается от земли и летит от своего бывшего друга, Гитары.

Следующий шаг – исследование данных вариантов, наполненных определенной семантикой, в плане их пространственных характеристик. Для этого нам следует ответить на следующие вопросы:

- 1) Откуда и куда летит персонаж? Каково его отношения к данным пространствам (положительное, отрицательное, нейтральное)?
- 2) Какую коннотацию имеют семантические данные пространства в рамках исследуемого произведения?
- 3) С какой точки совершает свой полет персонаж?

Здесь следует отметить, что мотив полета в контексте поэтики магического реализма приобретает двойную трактовку – буквальную и фигуральную, так как характерная особенность данного направления – сосуществование двух реальностей: «низшей», первичной, вроде бы очевидной, но не подлинной, и «вышей», подлинной, на уровне которой теряют всякий смысл и значение стереотипы поведения. Поэтому к вышеизложенным вопросам мы должны прибавить: удачен или неудачен был полет? Что этот полет символизирует?

Полет Соломона

Черный раб Соломон совершает свой полет в XIX веке из одного из южных штатов в Африку. При этом Юг оценивается им в традиционном смысле², как враждебное всякому черному пространство, где рабство проявляло себя в самых жестких формах. Африка же оценивается персонажем как некое идеалистическое пространство, рай, родина. Однако если мы посмотрим на коннотацию Юга и Севера в общем контексте «Песни Соломона», то увидим, что оценка этих

¹ Силантьев И. В. Поэтика мотива / отв. ред. Ромодановская. – Москва: Языки славянской культуры. – 2004. – С.88.

² Удлер И. М. В рабстве и на свободе: становление и эволюция документально-публицистического жанра «невольничьего повествования» в XVII-XVIII веках / И. М. Удлер. – Челябинск: Энциклопедия. – 2009. – 239с.

пространств поменялась местами¹: Север для Моррисон – это земля белых, где царят законы накопительства, капиталистическая логика, где традиционная африканская община распадается, а традиционные ценности черных уходят в прошлое, уступая место индивидуалистическим стремлениям каждого. Писательница отходит от сложившейся в рамках жанра «невольничьих повествований» представлений, закладывает свой смысл, необходимый для решения новых проблем, вставших перед её народом в XX веке.

Место взлета Соломона – утес, точка, приближенная к небесам, то есть «верх». Для того, чтобы попасть в Африку, персонаж должен перелететь через Атлантический океан, но это остается за пределами романа, так как главную роль играет не сам процесс полета, а то, что он обозначает. А обозначает он в данном случае побег, освобождение от рабства.

Полет Роберта Смитта

Персонаж совершает свой полет с крыши Приюта Милосердия, штат Мичиган, на противоположную сторону озера Сьюпериор, самого крупного из Великих Озер. Приют Милосердия – госпиталь для белых, расположенный на Недокторской улице (доктор был афро-американцем) – пространство маркируется как враждебное для черных, хотя выражено это в ироническом ключе. Смитт – страховой агент, не любящий свою работу, потому что она предполагает сбор денег, установка на материальные блага, в то время как в своей предсмертной записке персонаж пишет «Я люблю Вас всех», заключающей в себе христианские ценности, чуждые установкам общества накопления. Поэтому и сам город оценивается Смиттом как враждебное пространство, в то время как пространство, расположенное на другом берегу озера, оценивается как далекое, положительно окрашенное «где-то там».

С полета Смитта начинается «Песнь Соломона», и он, если мы посмотрим повнимательнее, служит мини-моделью полета Соломона, но моделью искаженной: персонаж, так же, как и Соломон, для своего освобождения должен преодолеть водное пространство, перебраться с Севера еще севернее (на уровне романа – негативно окрашенное место), в Канаду, но полет его неудачен – он умирает в попытке освободиться от гнета ценностей современного общества.

Полет Молочника Помера

Герой совершает свой полет с утеса Соломона, как некогда и его легендарный предок, однако, в отличие от него, не стремится в Африку. У его полета вообще нет горизонтальной направленности – он исключительно метафоричен. Пространство – Юг США, место, где Молочник находит себя и обретает традиционные афро-американские ценности, избавляется от своего эгоизма и материалистических установок. Кроме того, мы не можем однозначно трактовать полет Мэйкона III – конец романа открытый: умирает ли герой от руки своего друга или на самого деле улетает – выбор Моррисон оставляет за читателем.

¹ Lee C. C. The South in Toni Morrison's Song of Solomon: Initiation, healing, and home / Catherine Carr Lee // Toni Morrison's Song of Solomon / edited by Jan Furman. – Oxford: University Press. – 2003. – С. 43-60.

Таким образом, мотив полета служит важным фактором организации художественного пространства в «Песне Соломона» Т. Моррисон. Если сначала, в случае Соломона, мотив полета трактуется в традиционном смысле, а дихотомия Север-Юг рассматривается как «дружественное – враждебное» пространство, то в случае с Молочником Север – Юг меняют свои знаки на противоположные, меняется и семантика полета – он становится не средством бегства от рабства, а средством единения с общиной. Полет Роберта Смитта – полёт ненастоящий, неудачный, так как пространство Севера – пространство немагическое. Кроме того, он задает тон повествованию, готовит нас к «истинному» полету МэйконаПомера.

Список литературы:

1. Моррисон, Т. Песнь Соломона [Электронный ресурс]: Большая онлайн библиотека e-Reading. – URL: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1009974> (дата обращения: 19.04.2017).
2. Силантьев, И. В. Поэтика мотива [Текст] / отв. ред. Ромодановская. – Москва: Языки славянской культуры. – 2004. – 296с.
3. Тони Моррисон [Электронный ресурс] / Википедия, свободная энциклопедия. – URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%BE%D0%BD%D0%B8_%D0%9C%D0%BE%D1%80%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%BE%D0%BD (дата обращения: 19.04.2017).
4. Удлер, И. М. В рабстве и на свободе: становление и эволюция документально-публицистического жанра «невольничьего повествования» в XVII-XVIII веках [Текст] / И. М. Удлер. – Челябинск: Энциклопедия. – 2009. – 239с.
5. Lee, C. C. The South in Toni Morrison's Song of Solomon: Initiation, healing, and home [Текст] / Catherine Carr Lee // Toni Morrison's Song of Solomon / edited by Jan Furman. – Oxford: University Press. – 2003. – С. 43-60.
6. Toni Morrison's Song of Solomon —New Edition [Текст] / edited with an introduction by Harold Bloom. – New York: Bloom's Literary Criticism. – 2009. – 216с.

Шепелина В. А.

Научный руководитель: Маркин А. В.

УрФУ (Екатеринбург)

Образ дома в романе Маргарет Этвуд «Слепой убийца»

Роман Маргарет Этвуд «Слепой убийца» поражает не только своей композиционной сложностью (внутри романа перемешаны мемуары главной героини, газетные вставки, внутренний роман, названный так же, как и основной, в котором один из героев рассказывает о вымышленной планете Цикрон), но и множеством культурных отсылок.

В частности, детство главной героини проходит во времена, когда наследие викторианской эпохи оказывало сильное воздействие на жизнь людей, особенно в глухих провинциальных городах, каким является Порт-Тикондерога, родной город Айрис. Чтобы понять, в каких условиях формировался характер главной героини, следует обратиться к некоторым аспектам викторианства.

Одной из важнейших викторианских аллюзий в романе является образ Авалона, фамильного особняка семьи Чейзов (к которой принадлежала и главная героиня).

Вообще, образ дома играл очень важную роль в сознании викторианцев. С. В. Кончакова в своей статье, посвящённой образу дома в одном из романов Чарльза Диккенса, пишет, что «в эпоху викторианства почитание дома обрело характер культа» [8; 20]. При этом как этнографами, так и психологами характеристика дома приравнивается к характеристике некоторых черт человеческой натуры, причём связь эта наднациональна, а основы её лежат в глубинных слоях психики.

По тому, каким был дом (в особенности, гостиная), можно было судить о материальном положении семьи, её социальном статусе [8; 23-24]. Поэтому дому уделялось очень большое внимание.

Шаиста Иршад пишет, что «Этвуд создаёт внутреннее чувство «себя» у Айрис через её принадлежность к Авалону, месту, наполненному воспоминаниями о его прежних жильцах, в особенности, бабушки Аделии» [9; 250]. Уже то, что дом имеет название, отсылает нас к эпохе викторианства; конечно же, само название заслуживает отдельного внимания.

Авалон (лат. *Insula Avallonis*, буквальное значение – «остров фруктовых [или яблочных] деревьев») – остров из легенд о короле Артуре. Впервые упоминается в псевдо-историческом сочинении Гальфрида Монмутского «История бриттов» (1136 г). «Согласно кельтским мифам – остров блаженных, потусторонний мир; его помещали "где-то на западе". Аваллон (точнее – «Аваллах») — мифический предок древних кельтских династий; впоследствии, по-видимому, произошло переосмысление этого имени благодаря сходству его с валлийским словом *afal* – яблоко» [1; 142].

Гальфрид повествует, что Артур «препоясывает себя Калибурном [который чаще называют Эскалибур – В. А.], отличным мечом, изготовленным на острове Аваллона» [1; 119].

В следующий раз упоминание об Авалоне встречается в данном сочинении в следующем контексте: Артур получает «смертельную рану» [1; 123] в битве со своим племянником, Модредом, который «самопроизвольно и предательски возложил на себя королевский венец» [1; 140] и «вступил в преступную связь» [Там же] с королевой Гиневрой, женой Артура; его (Артура) переправляют «для лечения на остров Аваллона» [1; 142].

В сочинении того же Гальфрида Монмутского «Жизнь Мерлина» Авалон назван «Островом Плодов, который ещё именуют Счастливым» [1; 178]. В этом сочинении даётся более развёрнутая характеристика острова: «всё само собой там родится» (злаки, «гроздь», плоды), «сто и более лет продолжается жизнь человека» [Там же]. Также упоминается, что на острове правят девять сестёр, старшая из которых – Моргана. Она «всех мудрее в искусстве целенья / И красотой своей сестёр превосходит намного» [1; 179]. Также она умеет изменять облик и летать. Именно к ней был отвезён раненный в битве Артур. Она уложила Артура в свои покои, обмыла его рану и сказала, что он может исцелиться, если останется с ней «на короткое время», «чтоб её лекарством лечиться» [Там же].

Лайамон первым среди поэтов воспел Артура. В его сочинении «Брут», написанном примерно в конце XII века, правительницу острова зовут Арганта, и она, по словам самого Артура, залечит его раны, после чего он сможет вернуться домой [6; 602].

В рыцарском романе Томаса Мэлори «Смерть Артура» (впервые напечатанном в 1485 году) не даётся описание Авалона, Артур лишь упоминает, что «должен поспешать в долину Авалона, дабы залечить там <...> жестокую рану» [2; 599].

В дальнейшем тема Авалона появляется у викторианцев. У А.Теннисона образ Авалона встречается в стихотворении «Смерть короля Артура». Смертельно раненый Артур говорит сэру Бедиверу, одному из своих соратников, что он отправляется «На остров Авалон среди теплых вод, / Где нет ни града, ни дождя, ни снега, / Ни бурь; но лишь цветущие сады, / Вечнозеленые луга – и гроты / В тени ветвей над морем голубым» [3; 130], где исцелят его рану. Туда Артура доставит ладья, которая приплыла после того, как Бедивер выбросил меч Артура, Эскалибур, в море. На ладье были «три королевы в золотых коронах» (Фея Моргана, Королева Северного Уэльса и Королева Опустошённых земель) [3; 127].

В романе Маргарет Этвуд происходит переосмысление викторианского концепта.

Главная героиня романа, Айрис Чейз, в своих мемуарах упоминает, что название «Авалон» её бабушка Аделия взяла из стихотворения Теннисона («Смерть короля Артура»), и даже цитирует его, упомянув при этом, что «по английским стандартам, Теннисон уже устарел: набирал популярность Оскар Уайлд – среди молодежи, по крайней мере; но ведь в Порт-Тикондероге все несколько устарело» [4; 66]. Дом был построен в 1889 году, как раз в викторианские времена. Если судить по его изначальному описанию, он привлекателен: «дом не особо элегантен, но в свое время считался довольно внушительным – особняк делового человека: извилистая подъездная аллея, приземистая готическая башня, большая полукруглая веранда, глядящая на обе реки; на рубеже веков на веранде в послеполуденный безжизненный зной дамам в шляпах с цветами подавали чай», – пишет о нём Айрис [4; 63].

При этом тот, кто строил его, «хотел чего-то необыкновенного» (а не «типичный известняковый дом») [Там же]. Снаружи дома располагались также «ещё бельведер, обнесенный забором огород, несколько цветочных клумб, пруд с золотыми рыбками и стеклянная оранжерея (теперь разрушенная), где росли папоротники и фуксии, редкие хилые лимоны и кислые апельсины» [Там же]. Описание кажется ироническим, но оно двойственно. Айрис описывает дом таким, каким его видит сама (кислые апельсины и проч.) и одновременно – как его видит тот, кто его строил: как рыцарский замок, как что-то необыкновенное, как рай, где нет времени, где вечный полдень – именно безжизненный, потому что он всегда. Где-то посередине между тем, как видела дом бабка, и тем, как видит дом постаревшая Айрис, располагается то, как его видела юная Айрис, для которой реальностью было то, что для бабки было мечтой, а для старой Айрис руинами.

Такое же совмещение голосов обнаруживается в описании мраморной головы Медузы, украшавшей камин: Айрис помнит «непроницаемый взгляд прекрасных глаз». Но заказывали статую Диониса из Франции, а ошибка обнаружилась только когда посылку раскрыли. При этом отсылать обратно не стали, потому что «Франция слишком далеко» [Там же], иными словами, некоторая комичность эпизода перекрывает привлекательный внешний вид самой

скульптуры. К тому же, ошибка становится символом. Можно предположить, что эта медуза с мучительными мыслями – сама Айрис.

Можно предположить, что когда Айрис так описывает Авалон, она воспроизводит речь «другого», чем она сама. Этот другой видит все именно так, и Айрис согласна, что именно так все и выглядит. Но одновременно она видит все и другими глазами – глазами того, для кого этот дом – свой дом, неотделимый от прожитой в нем жизни. Так что выходит, что ее речь сопротивляется сама себе.

Название «Авалон» выбрала Аделия. Айрис пишет, что этим она хотела «произвести впечатление» («show off» [5; 68]) [*перевод мой* – В. А.], но, в то же время, сама Айрис считает, что «Аделия чувствовала себя в безысходном изгнании» [4; 66], поэтому хотела, чтобы её дом носил название «острова блаженства», другими словами, с помощью семантики Авалона она хотела создать иллюзию того, чего ей не хватало в реальной жизни («реальность была иной» [Там же], – комментирует название дома Айрис). Также она пишет, что, будучи детьми, они с Лорой (родной сестрой Айрис) «изучили Авалон вдоль и поперёк» [4; 136].

В викторианскую эпоху считалось, что ребёнок безнравственен, вернее, донравственен, так как ещё не воспитан; другими словами, на него ещё не действуют нормы морали и поведения, принятые в обществе, поэтому при исследовании Авалона взгляд сестёр привлекало то, на что обычно не принято обращать внимание, например, «укромное место под черной лестницей» [Там же], где находились «старые ботинки, непарные варежки, зонтик со сломанными спицами» [Там же].

Также сёстры бывали в подвалах и на чердаке. Подвал принято ассоциировать с тайными свойствами человеческой природы, со всем скрытым, мистическим, иррациональным, бессознательным, а чердак – с рациональным началом, с мыслями, разумом и так далее. В частности, Хуан Керлот в «Словаре символов» приводит следующую точку зрения А. Тейяр: «Значение этажей определяется вертикальной и пространственной символикой. Крыша и верхний этаж соответствуют голове и разуму, а также сознательному развитию самоконтроля. Следовательно, подвал ассоциируется с бессознательным и инстинктами» [7; 180].

В подвале Авалона они нашли уголь, овощи, соленья и вино – всё, что связано с поддержанием материальной жизни дома.

При этом, бабушка Аделия, «по обычаю, при гостях лишь ковырялась в еде: жевать и глотать – такая плотская вульгарность» [4; 65-66]. Поэтому всё, что было связано с этой «плотской вульгарностью», нужно было скрыть от чужих глаз, убрать в подвал. На чердаке же они обнаружили «ящики, полные книг и старых одеял, три пустых сундука, сломанную фисгармонию и манекен для платьев бабушки Аделии – выцветший, заплесневелый торс» [4; 137], то есть, то, что обеспечивало культурную жизнь (уже перестало обеспечивать, но сохранило какую-то призрачную ценность).

На чердаке же позже (примерно в 1938 году, ей 20 лет) прячется Лора: «она достала одеяла из сундуков, притащила простыни из своей спальни – бесспорная улика, если б её тут искали. Сухие апельсиновые корки, яблочный огрызок. Как обычно, убрать за собой она не подумала» [4; 476]. Она выбирает это место сознательно: когда-то на этом же чердаке они прятали Алекса Томаса, человека, очень много значившего для Лоры (как и для Айрис, но об этом чуть ниже). Примечательно, что, когда Лоре понадобилось спрятать Алекса Томаса в Авалоне, она отвела его в подвал. Спрятала не только от полицейских, но и, получается, от собственного рационального начала, как позже она прятала от всех и частично от

самой себя свои чувства к нему: называла только личным местоимением «он», никогда не произнося его имени; и, как пишет Айрис, Лора даже ей никогда не говорила, что любит Алекса. С другой стороны, нельзя забывать, что весь роман – взгляд Айрис на события, и мы не знаем, как вела себя Лора наедине с собой. Когда же Айрис узнала о спрятанном в Авалоне Алексе Томасе, она предложила спрятать его на чердаке. Любовь к нему Айрис всегда была сознательной (она говорила Алексу Томасу, пусть и во внутреннем романе, через свою героиню, фразу «Я люблю тебя» [4; 11]); в целом, сама Айрис была более рациональной и более продуманной в материальном плане, чем Лора, даже Алекс говорит ей: «Я знал, что вы практичны» (англ. «practical») [4; 206]. При описании Авалона подчёркиваются отношения Лоры с материальным миром: «наверху, в Лориной комнате, на каминной полке выбоина – это Лора уронила подставку для дров; очень на Лору похоже» [4; 63].

Когда Алекс Томас жил в Авалоне (Айрис 18; Лоре – 16), Айрис, засыпая, думала о том, что снится Алексу: «долгие сны о войне и пожаре, о разрушенных деревнях и разметававшихся по земле обломках» [4; 209]; в какой-то момент они превратились в сны о том, как он и Айрис убегают из Авалона, при этом Айрис интуитивно понимала (или уж точно это понимала стареющая Айрис, которая, в конце концов, это всё описывала): Авалон без неё сгорит: «это горел Авалон, это его обломки устилали землю – дорогой фарфор, севрская ваза с розовыми лепестками, серебряная шкатулка с рояля» [Там же]. И так, по сути, и случилось бы: если бы Айрис убежала тогда с Алексом, её отец не смог бы впоследствии выдать её за Ричарда, тем самым «спасая» фабрики. Некому бы было приносить жертву во имя семьи. Айрис «стремилась от этого избавиться, но не разрушением» [Там же]. Ей хотелось сбежать, но не такой ценой: «мне хотелось оставить дом, но пусть он стоит неизменный, ждет, когда мне снова захочется вернуться», – пишет Айрис [Там же].

По ходу повествования, Авалон постепенно приходил в упадок, своеобразным спасителем как его, так и всей семьи Чейзов, явился муж Айрис, Ричард Гриффен. По сути, Айрис пришлось принести себя в жертву: «Это единственный разумный выход. У нас нет денег, ты обратила внимание? Хочешь, чтобы нас выбросили на улицу?» [4; 228], – говорит она Лоре за ночь до свадьбы. Однако после того, как туда приехали Ричард и его сестра Уинифред, дом «виновато скукожился – казалось, вот-вот рухнет. Лишился мужества собственных притязаний» [4; 364], хотя раньше он «дышал стабильностью, почти непреклонностью, – крупный, мощный валун, преградивший путь потоку времени, никому не поддающийся и недвижимый» [Там же].

Для Ричарда «фамильный дом» [4; 303] Чейзов годился только для того, чтобы там плавать на яхте. Ричард и его сестра хотели восстановить Авалон – выкинуть старый хлам, «наклеить новые обои в вестибюле, заменить прогнившие доски под лестницей» [4; 370], перекрасить яхту – но он словно сопротивлялся чужим людям: «Похоже, Авалон высасывал из неё [Уинифред – В. А.] энергию. Утешительно было думать, что такое возможно» [Там же].

Последний раз Айрис видела Авалон уже после Второй мировой войны: дом был разрушен, от былого величия уже ничего не осталось. («Трудное свидание» [4; 476], – написала про посещение дома Айрис. Дом не пережил распад семьи Чейзов. В прежние времена он был для Айрис словно тюрьмой, она задыхалась в нём, всё время хотела сбежать: «Меня словно заточили в клетку, заперли на замок, запретили двигаться», – писала Айрис о своём пребывании в Авалоне с Ричардом [4; 374]; теперь же, судя по эпитетам «трудное свидание» и «печальный» [вид дома], можно сказать, что она чувствует ностальгию.

Нам кажется, что как бы Айрис ни иронизировала над Авалоном и его составляющими, она в любом случае не хотела бы его разрушения; она хотела бы, чтоб дом стал для неё тем, чем он был для короля Артура: местом, где залечат раны и куда можно вернуться (частично это подтверждается фразой: «Мне хотелось оставить дом, но пусть он стоит неизменный, ждет, когда мне снова захочется вернуться» [4; 198]).

После всех событий (во времена старости Айрис) дом, по-видимому, продали, и теперь в нём дом престарелых под названием Вальгалла, то есть, «царством павших в бою воинов» [4; 62]. Сам Авалон тоже можно считать таким «павшим воином»: раньше он был замком, защищавшим семейство Чейзов от угроз извне (во времена забастовок и беспорядков на улицах, связанных с Великой депрессией, друг семьи Чейзов советовал Айрис и Лоре «не покидать Авалон» [4; 201], потому что там они «будут в безопасности» [Там же]), в итоге же – превратился в развалины, а позже и вовсе в дом престарелых, где «наверняка пахнет детской присыпкой, прокисшей мочой и вчерашней вареной картошкой» [4; 62].

Таким образом, у дома в романе Маргарет Этвуд есть свой сюжет, который спроецирован и на викторианскую традицию, и на образы романтической поэзии, воссоздающие или придумывающие мир средневековых легенд. И этот сюжет соотнесен с сюжетом Айрис и Лоры.

Список литературы:

1. Монмутский Г. История бриттов; Жизнь Мерлина / Г. Монмутский; изд. подгот. А. С. Бобович, А. Д. Михайлов, С. А. Ошеров [отв. ред. А. Д. Михайлов]. — М.: Наука, 1984. — 286 с.
2. Мэлори Т. Смерть Артура / Т. Мэлори. – М.: Эксмо, 2007. – 688 с.
3. Теннисон А. Волшебница Шалотт и другие стихотворения / А. Теннисон // Смерть Артура; пер. с англ. Г. Кружкова. – М.: Текст, 2007. – С. 117-136.
4. Этвуд М. Слепой убийца / М. Этвуд; пер. с англ. В. Бернацкой. – М.: Эксмо, 2004. – 496 с.
5. Atwood M. The Blind Assassin / M. Atwood. – New York: Anchor Books, 2000. – 521 p.
6. Layamon's Brut / Layamon. – London: Oxford University Press, 1963. – 838 p.
7. Керлот Х. Э. Словарь символов / Х. Э. Керлот. – М.: REFL-book, 1994. – 608 с.
8. Кончакова С. В. Образ дома в романе Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда» / С. В. Кончакова // Вестник ТГУ. – 2012. – №5. – С. 20-25.
9. Irshad Sh. Storytelling as a panacea to gender exploitation in Margaret Atwood's *The Blind Assassin* and *The Robber bride* / Shaista Irshad, Kavita Kamal // International Journal of Research in Humanities, Arts and Literature. – 2013. – № 1. – P. 13-16.

СЕКЦИЯ 2. Исследования художественных концепций: проблемы методологии

Жиляков Н.А.

Научный руководитель: Доценко Е.Г.

УрГПУ (Екатеринбург)

«В дороге» Джека Керуака как роман-автобиография: традиции и новаторство

В 1957 году в печать вышел роман Дж. Керуака «В дороге». Автобиография, которая как жанр «оформилась во Франции к концу XVIII века» [9], к этому моменту имела множество форм и модификаций, многие из которых были созданы в первой половине XX века как времени литературных экспериментов и поисков.

«Есть «автобиографии», полностью выдуманные их составителями, а есть настоящие воспоминания, скрытые под неавтобиографическим названием. Есть «автобиографии в автобиографии», где автор делает предметом рассмотрения себя, пишущего автобиографию. Есть воспоминания, представляющие собой как бы «разрезанную» и перемешанную с другими текстами автобиографию», – замечает В.Г. Безрогов [4]. Такую гибкость и неоднородность жанра можно объяснить его особой целевой установкой: автор, выбирая определенный отрезок своей жизни, художественно переосмысляет его, и как бы *проживает* вновь вместе с героем и читателем. Это созвучно определению, которое очень емко сформулировал французский исследователь автобиографии Ф. Лежен: «Автобиография является текстом с ретроспективной установкой, посредством которого реальная личность рассказывает о собственном существовании, делая акцент на своей личной жизни, особенно на истории становления своей личности» [9].

Крайне важной для понимания автобиографического текста становится «ретроспективная установка», о которой говорит исследователь. Ретроспекция, или ретроспективный тип мышления, подразумевает как бы «развертывание» памяти, т.е. автобиографический текст и есть сам *процесс* вспоминания. Обращение автора к своему прошлому, которое переживается и им самим, и рассказчиком, и героем, рождает особое правило автобиографии – триединство «я» (термин Ф.Лежена). Суть этого понятия хорошо раскрыла Л.М. Ньюбина: «создавая мнемонический текст, вспоминая «я» выступает в трёх функциях одновременно – автора как исторической личности, субъекта, ведущего рассказ о собственной жизни, и героя или объекта рассказа, называемого также протагонистом. Это отличает данный вид литературы от других и определяет её абсолютный эгоцентризм и субъективную сложность» [6; 11]. Присутствуя в тексте, эти три сознания вступают в сложные взаимоотношения, и если автор как «историческая личность» может лишь косвенно присутствовать в тексте, то рассказчики и их сознания – буквально. Это и объясняет особую психологичность и саморефлексивность автобиографических текстов.

Поскольку субъектом и объектом авторского взгляда становится его собственный жизненный путь, то и приемы психологического раскрытия становятся сугубо субъективными: «Способами самораскрытия автобиографического героя являются автохарактеристика, самооценка; оценка окружающего мира, действующих лиц, социально-культурных феноменов; интенции и умозаключения автобиографического героя. В раскрытии образа «я» важную функцию выполняют внутренние переживания, история души. Внутренние монологи, лирические отступления, сны, мысли, желания, эмоции, статический и динамический портрет способствуют раскрытию духовной сущности образа «я». Индивидуальный, духовно-биографический опыт, собственно художественное творчество выступают как акт самопознания, акт сотворения собственной личности» [6].

Еще одним традиционным элементом становится «автобиографическое соглашение», которое «подписывает» писатель со своим читателем, подразумевая, что будет говорить только правду. Однако мы понимаем, что сохранить в своей памяти все детали, художественно переработать и включить их в текст – невозможно. Поэтому читатель как бы позволяет автору иметь абсолютную установку на достоверность. Эта внешняя условность и позволяет художнику наполнять свое произведение долей вымысла, которая не может быть и не должна быть проверена на подлинность и способна распространяться на все: от имен персонажей до фактических неточностей в биографии самого автора. Причем вымысел здесь необходим. Если в мемуарах или хронике важна точность факта, то в автобиографии, как отмечалось ранее, на первый план выходит личная судьба автора, прочитав и пережив которую, читатель должен вывести для себя какой-то итог, что-то переосмыслить. Этого невозможно было бы добиться, если автор говорит правду и только правду. Именно «автобиографическое соглашение» как бы «развязывает» автору руки и позволяет трансформировать реалии прошлого в законченное художественное произведение.

С точки зрения композиции, «традиционной схемой построения автобиографического текста является логически последовательное, хронологическое, прозаическое описание жизненного пути автобиографа от момента его рождения до определенного этапа его жизнедеятельности» [9], – отмечает Т.Ю. Черкашина. Однако при этом ни классические, ни экспериментальные автобиографии не могут избежать одной композиционной особенности – фрагментарности. Перед нами всегда лишь какой-то определенный момент, который важен как для самого автора, так и для его героя. По понятным причинам невозможно запечатлеть и тем более «уместить» всю жизнь на страницах произведения, поэтому «соотношение частей текста, роль того или иного периода жизни для воссоздания общей картины «пути героя», определяется целями и мотивами фиксации обстоятельств жизни и трансформации их в цельный текст» [4]. Таким образом, какой бы объемной и подробной ни была автобиография, она всегда будет оставаться фрагментарной по структуре, но целостной и завершенной на уровне идей.

Еще одной и, как нам кажется, самой важной особенностью этого жанра становится *открытость, незавершенность* автобиографического текста. «В переживаемой мною изнутри жизни принципиально не могут быть пережиты события моего рождения и смерти» [3; 132], – говорит М.М. Бахтин, подразумевая, что как бы человек ни стремился осмыслить, воспроизвести собственную жизнь, ему это никогда не удастся в полной мере. И так как в автобиографии повествователь исследует собственное сознание, не являющееся статичным,

художественно переосмысляет личный путь, автобиографический «самоотчет-исповедь принципиально не может быть завершен»[3; 133]. Приходя во временную точку «сейчас», герой как бы становится рассказчиком, а рассказчик – автором, и автобиография никогда не расскажет, что случится «потом», потому что будущее время физически не наступило. Такой идейно-композиционный парадокс, позволяющий писателям стилистически и композиционно по-разному выстраивать свои произведения, устранить невозможно.

Вот главные, традиционные для автобиографии особенности, которые присутствуют в классических и периферийных текстах жанра. Однако почти каждый автобиографический текст обладает своими «индивидуальными» особенностями и, как было отмечено выше, это зависит от субъективного мировосприятия и замысла автора. Дж. Керуак и его роман «В дороге» – не исключение.

Фабула романа проста: главный герой Сал Парадайс (альтер-эго писателя) знакомится с Дином Мориарти, с которым они несколько раз путешествуют по территории Америки. Этому соответствует и композиция романа. Пять частей, каждая из которых – новое приключение героев. Заметим, что читателя сразу же погружают в действие, а рассказчик не дает почти никаких сведений о себе, что нехарактерно для начало автобиографического повествования:

«С Дином я познакомился вскоре после того, как расстался с женой. Я тогда перенес серьезную болезнь, распространяться о которой не стану, скажу только, что она имела отношение к страшно утомительному разводу и еще к возникшему у меня тогда чувству, что кругом все мертво. С появлением Дина Мориарти начался тот период моей жизни, который можно назвать жизнью в дороге» [1; 5].

Читатель рассчитывает узнать как можно больше о персонаже, однако Дж. Керуак, будто играя, не называет даже имени своего героя (его мы узнаем намного позже); зато мы знаем о загадочной болезни и разводе. Не стоит думать, что это неуважение к читателю: перед нами сознание рассказчика, который начинает вспоминать свою жизнь. С его позиций называть собственное имя и углубляться в прошлое не нужно, ведь не об этом он хочет рассказать. Зато он сразу фиксирует свое тяжелое душевное состояние; и для него, и для автора реального это является более важным, чем причины развода с женой. Так создается уже с первых страниц ощущение близости между читателем, рассказчиком и героем. Появляется тональность исповеди, интимности, которая сохраняется на протяжении всего романа. Исключая какие-либо сведения о прошлом своего героя, Дж. Керуак предлагает нам восстановить важные детали самим по ходу действия романа.

Отличительной чертой восприятия керуаковского героя, как заметили исследователи Р. С. Цаплин и А.С. Полушкин, становится крайняя эстетизация реальности. Причина тому – преобладание лирического начала в сознании рассказчика. Как известно, лирика ориентирована на передачу чувства, которое остается субъективным и имеет свою динамику. У Дж. Керуака герой постоянно транслирует свое восприятие окружающего его мира, причем в эти моменты время будто останавливается. «Если эпический герой был лишь объектом изображаемой реальности, наравне с остальными ее компонентами такого же рода, то лирический сообщает каждому объекту субъективную определенность, то есть показывает его не так, как видят его все, а то, как видит он»[8]. Иначе говоря, на первый план выходят стремление прочувствовать реальность, а не фактически зафиксировать ее. Вот так герой произведения выстраивает свой типичный «пейзаж»:

«А впереди была суровая выпуклая громада моего Американского континента. Где-то далеко, на другом краю, выбрасывал в небо свое облако пыли и бурого дыма мрачный, сумасшедший Нью-Йорк. В Востоке есть что-то бурое и священное; а Калифорния бела, как вывешенное на просушку белье, и легкомысленна – по крайней мере, так я думал тогда» [1; 97].

Перед нами пейзаж, который является таковым лишь формально, и на самом деле не дает какого-то фактического описания «Американского континента». Это набор образов, промелькнувших в сознании героя. Он делится ими с читателем, который может и не так представить себе данный «пейзаж». Главным здесь становится сам факт наличия впечатления, которое воспроизведено рассказчиком. Не зря он так легко называет всю страну «своей»: она, действительно, его, но не в материальном, реальном отношении, конечно, а духовно. Он *чувствует* ее своей, а чтобы выразить это, герою романа нужен особый язык. И он у него есть – это язык джаза.

Известно, что на эстетику контр или субкультуры битников серьезно повлиял «бибоп» (от англ. bebop) – стилевое течение в джазе, которое характеризуется особой экспрессивностью, резкой сменой ритма и импровизацией. Эти особенности Дж. Керуак решил перенести на текст, сформулировав свои принципы письма:

«никакого лишнего времени на поэтичность – надо писать так, как идет»;

«убрать с глаз долой всякие тормоза в виде литературных канонов, грамматики и синтаксиса»;

«пишите то, что хотите – без ограничений, погружаясь в бездонные глубины сознания» [2; 619].

Конечно, Дж. Керуак работал над произведением и корректировал свои тексты, о чем свидетельствуют его дневники и записные книжки, однако даже в отредактированном варианте текст романа сохраняет эту джазовость и импульсивность. Рассмотрим сцену из романа:

«Говорить он уже разучился. Подпрыгивая и смеясь, заикаясь и возбужденно размахивая руками, он произносил:

– Ах.. ах.. слушайте внимательно. – Мы обратились в слух. Но он уже забыл, что хотел сказать. – Слушайте же... хм. Видите, дорогой Сал... милая Лаура... я приехал... я уехал... нет, постойте... ах, да. – И он с бесконечной грустью уставился на свои руки. – Я больше не в состоянии говорить... понимаете вы, что это такое... что это было бы... Но слушайте!

Мы все прислушались. Дин вслушивался в звуки ночи.

– Да! – с трепетом в голосе прошептал он. – Но поймите... больше незачем говорить... и не о чем.» [1 : 375].

И в поведении, и в речи персонажа пульсирует невероятная энергия, которую он привычным способом – вербально – выразить не в силах. «Герой либо поражен дислексией, либо наделен способностью говорить на неведомом «божественном» языке» [7], – замечает Е.А. Смирнов, называя «В дороге» романом-импровизацией. Благодаря особому ритму усиливается ощущение сиюминутности происходящего, а впечатление становится таким сильным, что остается лишь попытаться услышать его.

Джазовая тематика не только организует речь героев и стиль самого романа. Музыкальные мотивы функционируют в тексте на уровне лейтмотивов («мелодия ночи» [1 : 1]), сюжета (герои несколько раз посещают концерты и общаются с музыкантами) и пространства (сама дорога, на которой находятся герои

уподобляется музыкальной фразе). Благодаря этому создается особенная атмосфера текста: экспрессивная и ритмичная. Это позволяет Дж. Керуаку уйти от традиционного хронологически и событийно линейного повествования. Музыкальность романа придает ему особое настроение, которое читатель начинает чувствовать, возможно, даже интуитивно.

Итак, сохраняя традиционные для автобиографии структурные элементы, Дж. Керуак усиливает субъективность восприятия мира героем, который больше *чувствует* реальность, чем пытается ее описать или зафиксировать. Такая лиричность нехарактерна для эпоса, который стремится как можно полнее и объективнее представить реальность. Для передачи «лирического» мироощущения в романе создается особая музыкальность, которая соответствует принципу построения джазовой фразы. Благодаря ей у персонажей появляется особый язык чувств и впечатлений, которые можно попытаться услышать и уловить. Субъективизация в таком случае становится не просто приемом, а художественным принципом. Утверждение личного опыта как единственного и важного не только не противоречит цели автобиографического текста, но и усиливает ее: перед нами история становления личности, которая говорит о себе не только словами, а чувствами и эмоциями, вызывая в нас если не понимание, то желание быть сопричастными этому процессу.

Список литеартуры:

1. Керуак Дж. В дороге : роман / Джек Керуак ; пер. с англ. В. Когана. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 384 с. – (Азбука-классика).
2. Антология поэзии битников: [Пер. с англ. / сост. Галина Андреева]. – М.: Ультра. Культура, 2004. – 784 с.
3. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – 2е изд. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
4. Безрогов В. Г. Автобиография и история / В. Г. Безрогов // Хеннингсен Ю. Автобиография и педагогика. – М.: Изд-во УРАО, 2000. – С. 133–180.
5. Новокрещенных Е. Г. Поэтика автобиографической прозы русских поэтов второй половины XIX в.: А.А. Григорьева, Я.П. Полонского, А.А. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/poetika-avtobiograficheskoi-prozy-russkikh-poetov-vtoroi-poloviny-xix-v-aa-grigoreva-yap-pol>
6. Ньюбина Л. М. Человек вспоминающий// Человек. 2010. № 2. С. 107 - 114.
7. Смирнов Е.А. Музыкальные аспекты романа Джека Керуака «На дороге» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-aspekty-romana-dzheka-keruaka-na-doroge>
8. Цаплин Р.С., Полушкин А.С. Между возвышенным и обыденным: синтез поэтического и прозаического начал в романе Джека Керуака «В дороге» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/mezhdu-vozvyshennym-i-obydannym-sintez-poeticheskogo-i-prozaicheskogo-nachal-v-romane-dzheka-keruaka-v-doroge>
9. Черкашина. Т.Ю. Основные тематические блоки в структуре жанра автобиографии [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-tematicheskie-bloki-v-strukture-zhanra-avtobiografii>

Природа добра в трагедии У. Шекспира «Король Лир»

Трагедия «Король Лир» Уильяма Шекспира является одной из самых сложных его пьес. В произведении одновременно поднимаются и психологические, и социальные, и философские вопросы, а основные персонажи трактуются далеко не однозначно. Считается, что важнейшие общеэстетические вопросы шекспировской драматургии нагляднее всего проясняются именно в «Короле Лире».

Трагедия породила множество самых противоречивых интерпретаций и оценок. Во многих из них филологи оперируют концепцией Великой цепи бытия, впервые введенной в научный обиход американским философом Артуром Лавджоем [4]. В данной универсальной модели выстраивается иерархическая система, в соответствии с которой человек находится между божественным, высшим началом и природным, низшим. И если в большинстве трагедий Уильяма Шекспира разлад в «человеческом звене» бытия корреспондирует с высшими ступенями (призраки в «Гамлете», «Макбете»), то в «Короле Лире» активным звеном становится именно природа.

В «Великой цепи» под природой подразумевается аристотелевский материальный мир («фюсис»), располагающийся на четырех уровнях: мир неживой природы, мир растений, мир животных и, наконец, мир человека. Уже в архаическом сознании эта природа была одухотворена, чуть позднее человек приписал ей свойство отвечать за присутствие добра и зла в мире. На ранней стадии эпохи Возрождения гуманисты были весьма оптимистичны и считали, что природа является носителем одного лишь добра, позднее они изменили свою точку зрения и стали полагать, что добро и зло в природе сосуществуют, и человек сам волен выбирать между ними.

В творчестве Шекспира как раз и отражено изменение ренессансного понимания «природы». В отличие от раннего его творчества, где добро естественным образом побеждает зло, а природа представлена как абсолютный разум, как «всеобщая примирительница и утешительница», в позднем творчестве драматурга содержание понятия «природа» изменяется. Основная причина появления зла в мире видится драматургу в столкновении человеческого эгоизма как инстинкта, данного природой, с естественным порядком, в основе которого лежит добро.

«Шекспировская трагедия в ее наиболее зрелой форме сочетает описанное выше изображение объективно трагической внешней ситуации с глубочайшими трагическими переживаниями героев» [Аникст, 1974: 31]. Одно из самых больших потрясений персонажей Уильяма Шекспира заключается в глубочайшей горечи от осознания того, что они ничего не значат для окружающего их мира.

Многие шекспироведы исследовали понятия «природа», «добро» и «зло» как в творчестве английского драматурга в целом, так и в трагедии «Король Лир» в частности [см. 1,2,4 и др.]. Так, например, Л. Е. Пинский считал, что природа человека есть не что иное, как плод его духовной деятельности. Исследователь

разделил всех персонажей на «добрых» и «злых» согласно тому, в каком значении сами участники пьесы трактуют понятие «природа» [Пинский, 1971: 296]. Другой советский ученый-шекспировед, А. А. Аникст, утверждал, что природа освобождает человека от оков морали и каждый сам склонен выбирать, по какому пути пойти [Аникст, 1974: 374].

При изучении природы добра в «Короле Лире» мы исходили из понимания его как естественного закона, который нагляднее всего просматривается в концепции Великой цепи бытия. В случае, если нарушается естественный закон, возникает хаос, который и становится источником трагического. Рассмотрим этот тезис применительно к конкретным персонажам.

Начнем с заглавного героя – короля Лира. Для него и его поколения добро – это прежде всего исполнение социальных законов. Среди них – закон почитания детьми родителей. В начале пьесы Лир доводит его до противоестественной исключительности, в результате чего эгоизм короля становится причиной нарушения естественного порядка.

В момент, когда Лир буквально заставляет Корделию признаться ему в абсолютной любви, выстраивается оппозиция двух законов, которые связаны с ролью женщины в социуме. С одной стороны, это роль дочери, которая должна любить своих родителей и почтительно к ним относиться. В этом проявляется ее благодарность за родительскую любовь и достойное воспитание. С другой стороны, роль жены. Женщина должна любить своего мужа не меньше, чем отца, поскольку она создает семью по образу и подобию той, где воспитывалась сама и где в основе лежат любовь и гармония.

Младшая дочь Лира не поддерживает его эгоистических стремлений. В отличие от старших своих сестер, Корделия достойно выдерживает испытание и как дочь, и как жена, поскольку честно говорит Лиру о том, что у нее существует и другое предназначение, от которого она не может отказаться. Свой долг она делит поровну, соблюдая не только естественный и социальный порядок, но и достойное отношение человека к человеку. Более того, она уверенно стоит на своем и даже в состоянии уйти от своего отца во имя сохранения гармонии. Она способна хранить ее всегда, и в этом смысле ее доброе начало является утопическим, именно поэтому ее характер не развивается в рамках пьесы.

Кстати сказать, этой приверженностью к сохранению равновесия, гармонии, Корделия отличается от других женских персонажей Шекспира. Так, например, Офелия, не может балансировать между наказаниями своего отца, Полония, и искренним чувством к Гамлету. Строго следуя закону почитания родителей, она таким образом отказывает себе в достижении личного женского счастья. С точностью до наоборот поступает Дездемона. Вопреки родительской воле героиня соединяет свою жизнь с жизнью мавра, что для Бранцио становится большим потрясением, ведь он воспитал свою дочь доброй и послушной. Дездемона нарушает естественный закон, так как свою роль жены она ставит выше роли дочери. Эти два образа по «чистоте проявления» природного Добра уступают Корделии, поскольку обе не в состоянии выдержать гармонию между двумя женскими ролями.

Трагедия старшего графа Глостера – это также конфликт двух законов: родительской любви и социального долга. У Глостера есть два сына, один из которых, Эдмунд, был рожден вне брака, поэтому он не может быть уравнен в правах с Эдгаром, законнорожденным сыном. Существует социальный закон, порядок, который не позволяет людям иметь детей вне брака, так как это нарушает

семейные ценности. Сам Глостер так же, как и Лир, понимает под добром то, что установлено социальным законом, но он же и нарушает его.

Другое дело, что граф любил мать Эдмунда. Это отличает его эгоистический поступок от поступка короля Лира, поскольку он порожден не тщеславием, а любовью. Однако эта любовь была супружеской изменой, которая не вписывается в рамки естественного закона, что позволяет назвать ее низменной, плотской, относящейся к природным инстинктам. Тем не менее, Глостер является добрым человеком, и впоследствии он проходит путь от наивности к мудрости.

Наиболее сложным персонажем пьесы является Эдгар, унаследовавший такие черты характера своего отца, как добродушие и наивность. Так же, как Глостер и Лир, он относится в пьесе к носителям завершеного, цельного мировоззрения, к людям традиционной формации, для которых социальный закон приравнен к добру в целом. И также герой проходит нелегкий путь познания жизни, однако он не нарушал естественный закон – был почтителен к своему отцу, не предавал Глостера и Эдмунда, не шел на поводу у собственных природных инстинктов. Эдгар становится жертвой обстоятельств, он лишь косвенно «виновен» в последующем «падении», так как причиной нарушения естественного закона стал поступок его отца.

Будучи от природы наивным, Эдгар верит словам Эдмунда о том, что ему лучше не попадаться на глаза Глостеру, но в этот момент он еще не испытывает эмоциональный крах, в отличие от ситуации, когда становится Томом из Бедлама. Смена Эдгаром обличия и социальной роли приводит к тому, что этот персонаж обретает жизненный опыт и мудрость. Позднее по ходу движения пьесы Эдгар, поставленный вне закона, последовательно поднимается по социальной лестнице от бездомного нищего до крестьянина (так называет его Освальд в IV акте) и мелкого рыцаря (например, когда он вызывает герцога Альбанского на поединок). Результатом этого пути закономерно может стать получение им королевского трона.

Персонажи, которые неизменно подчиняются естественному закону – это шут и граф Кент. Задача шута – просветить короля, просветить истинного дурака. Он рассказывает королю, что тот ошибся, нарушил существующий порядок вещей. Становясь гласом народа, шут транслирует истину простых людей. В свою очередь Кент – пример настоящего подданного. Несмотря на то, что Лир его изгоняет, Кент остается преданным своему монарху. Таким образом, отношения шута и Кента к Лиру основаны на социальных отношениях, базирующихся на естественном законе.

Итак, изучая образы и характеры положительных персонажей пьесы Шекспира «Король Лир», мы можем сделать вывод о том, что всех их можно поделить на две группы, которые мы условно назвали так: герои «динамические» и «статические». К первым принадлежат Лир, Глостер и Эдгар/Бедный Том, ко вторым – Корделия, Кент и шут. Разница между ними заключается в степени изменения характера за время действия пьесы и в том, насколько они связаны с нарушением/восстановлением естественного порядка и хода вещей в мире. Лир, Глостер и Эдгар по своей природе предельно наивны, и в силу этого либо сами невольно совершают ошибки, связанные с нарушением естественных законов бытия (Лир, Глостер), либо (Эдгар) становятся жертвой интриг персонажей, выбравших в качестве жизненного ориентира потакание своим природным эгоистическим инстинктам. В любом случае они готовы исправлять создавшееся положение, идти по пути самопознания и познания мира. Именно это и позволяет нам говорить о них как о «динамических» персонажах. В свою очередь Корделия,

Кент и шут на протяжении всего произведения подчиняется природным законам, законам Добра, удерживая «Великую Цепь Бытия» в состоянии равновесия гармонии и при выполнении этой важной функции им не нужно изменяться.

Список литературы:

1. Аникст А. А. Шекспир: Ремесло драматурга / А. А. Аникст. — М. : Сов. писатель, 1974. — 607 с.
2. Комарова В. П. Понятие «природы» в драмах Шекспира [Электронный ресурс] <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/english/komarova-ponyatie-prirody.html> (дата обращения: 07.04.2017)
3. Лавджой А. Великая цепь бытия. История идеи / А. Лавджой ; пер. с англ. В. Софронова-Антони. — М. : Дом интеллектуальной книги, 2001. — 376 с.
4. Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии / Л. Е. Пинский. — М. : Худож. лит., 1971. — 606 с.

Шестерова А.Р.

Научный руководитель: Маркин А.В.

УрФУ (Екатеринбург)

Творчество Вирджинии Вулф в учебниках высшей школы советского периода

В советский период произведения Вирджинии Вулф включались далеко не во все хрестоматии по литературе 20 века. Равно как и не во всех учебниках по зарубежной литературе можно было найти информацию об основоположнице английского модернизма.

Это может быть обоснованно идейно-политическими причинами. Массово издаваемая литература в СССР с натяжкой могла быть названа литературой. Пока в Европе процветал модернизм и прогрессировало прочее литературное новаторство, в СССР пачками писались и издавались штампы про пионеров и строительство светлого коммунистического будущего. Модернистская литература не несла в себе идейного социалистического зерна, а значит, была не актуальна и бесполезна для советского читателя, по мнению верхов. Следовательно, уделять особое внимание модернистской литературе, пусть и зарубежной, было нецелесообразно. Массовая литература СССР находилась в глубочайшем кризисе. Модернистское течение ушло в подполье.

Однако существовали, пусть и в меньшем количестве, и такие хрестоматии и учебники, где упоминаются представители модернистского направления - Вулф, Джойс, Фаулз, Пруст и др. Как правило, это учебники по литературе для высшей школы, в частности - для филологических факультетов, что оправданно очевидными причинами.

В своей статье мы рассмотрим несколько подобных учебников и проанализируем, в каком ключе освещается в них творчество Вирджинии Вулф, ее поэтика, проблематика и место в мировом литературном процессе.

В учебнике «Зарубежная литература XX века» Л.Г. Андреева [1], в котором обобщается литературный процесс XX столетия, Вирджиния Вулф рассматривается как глава и теоретик литературы модернизма. В качестве ее достижений выделяется то, что она использовала понятие «модерн» для обозначения нового характера литературы и соответственно развивала это направление. Подчеркивается также, что она провозгласила «русскую точку зрения» и русскую литературу органичной частью мирового духа и интеллектуальной деятельности человечества.

В анализе творчества В. Вулф обозначены его основные черты и концепции, оказавшие на него влияние. Отмечается влияние психоанализа К. Юнга, его теории символической природы инстинкта и теории комплексов, психических актов индивида, которые доказывают силу подсознательного. В романах В. Вулф в частности, присутствуют темы семейных комплексов и комплекса превосходства. Другим источником влияния выделяется творчество М. Пруста.

Как основной идейный источник обозначена группа Блумсберийцы, элитарное высокообразованное сообщество единомышленников по искусству и литературе. Как отмечается, В. Вулф «принесла в английский модернизм особый интеллектуальный аромат». Основной выдвигаемой ими идеей является видение искусства спасением и очищением человеческой души.

Говоря о суждениях В. Вулф о современной ей литературе, отмечается, что она придавала огромное значение форме и структуре романа. В целом писательская карьера В. Вулф оценивается как своеобразная летопись развития модернизма с его новациями и художественными завоеваниями, стремлением к синтезу искусств и противоречивой диалектикой.

Разбор основных произведений, дает характеристику техники В. Вулф такими чертами как любовь к созерцанию прекрасных предметов, особенно произведений искусства, живописи; эстетизация процесса мышления, представление внутреннего мира героев через ассоциативный поток мыслей, познаваемый читателем без вмешательства автора-повествователя. Эстетизм сказывается и на повествовательной структуре, которая в отличие от традиционного викторианского романа распадается на ряд эпизодов, иногда используется музыкальная схема построения. Стиль автора характеризуется как импрессионистическая техника письма с психологическим исследованием, с символами, метафорами, аллегориями.

В исследовании В.В. Ивашевой «Английская литература XX века» [3] дана оценка В. Вулф как теоретика, автора манифеста декаданса, характеризуемого как форма бегства от действительности, пессимистическим взглядом на человека, представительнице «психологической» литературной школы. Акцент сделан на взглядах В. Вулф как противницы реализма, противопоставляющей данные течения. В частности, используются такие оценки теоретических воззрений В. Вулф как «открытый поход», «враждебность» модернистов творчеству критических реалистов.

Произведения самой В. Вулф получили достаточно скептическое освещение. Отмечается «произвол творческого воображения пишущего автора», что выражается в том, что в произведениях нет интриги, сюжета, завязки и развязки, логической связи, последовательности. Также говорится о распаде образа, изображении внутреннего мира персонажей без социальной определенности, отсутствии раскрытия характера. Вместе с тем, в стиле автора отмечаются

отдельные, выполненные в импрессионистской манере, зарисовки; совершенство в создании оттенков душевной жизни.

В качестве главной черты, прослеживаемой в произведениях В. Вулф, выделено ощущение печали и трагизма. Делается также вывод о связи и влиянии теории психоанализа З. Фрейда. Поэтому в целом все направление модернизма определяется как «воплощенный в художественных образах психоанализ». В оценке значимости творчества В. Вулф отмечается, что ее произведения не нашли отклика у «широкого английского читателя», но признается, что они оказали влияние на последующие поколения английских писателей.

Более подробный анализ творчества и роли В. Вулф присутствует в работах Н.П. Михальской «История английской литературы» [4], «Пути развития английского романа 1920-1930-х годов» [5]. Она видит В. Вулф как главу «психологической школы» и смелого экспериментатора. Творчество В. Вулф рассматривается в связи, прежде всего, со взглядами и идеями блумсберийцев. Отмечается, что эстетические принципы В. Вулф формировались под воздействием идеалистической философии Д.Э. Мура и эстетики Р.Фрая, утверждавших, что истинное произведение искусства должно быть замкнутым в самом себе миром.

Была предпринята следующая периодизация творчества В. Вулф по восходящей линии развития:

1) 1915–1922 годы, когда были написаны романы «Путешествие» (1915), «Ночь и день» (1919), рассказы, вошедшие в сборник «Понедельник и четверг» (1921), и роман «Комната Джекоба» (1922). Данный период характеризуется поисками своего пути и места в искусстве, формированием художественного метода.

2) Середина 1920-х годов, временем, когда были созданы романы «Миссис Деллоуэй» (1925) и «К маяку» (1927). Данный период видится расцветом творчества, а созданные в это время романы вершиной творческих достижений В. Вулф, т. к. в них в наиболее синтезированном и завершенном виде проявилось своеобразие ее творческого метода.

3) 1928–1941 годы, время написания романов «Орландо» (1928), «Волны» (1931), «Годы» (1937) и «Между актами» (1941). Данный период характеризуется явным творческим кризисом, проявлением ограниченности ее метода. В августе 1940 г. В. Вулф также выступила со статьей «Мысли о мире во время воздушного налета», своим первым выступлением политического характера, в котором прозвучал ее протест против войны и насилия.

Подробно анализируя деятельность В. Вулф как критика писателей ее современников и предшественников, Н.П. Михальская отмечает, что она служила задачам развития идей блумсберийцев. Следствием этого стал односторонний подход В. Вулф, основанный на ее субъективных взглядах.

Выделяется принципиально важное значение статей «Современный роман», «Русская точка зрения», «Романы Э. М. Форстера», в которых изложены основные теоретические взгляды. В частности, что творчество крупнейших писателей-реалистов Уэллса, Голсуорси и Беннета – это деградирующее, обреченное на постепенное умирание явление, с которым нужно порвать. Отмечается, что реалистический метод изображения действительности подвергается решительному осуждению со стороны В. Вулф. Ее внимание акцентируется на призыве отказаться от традиционных форм построения романа, отказаться от сюжета, интриги, от создания комических и трагических ситуаций и обратиться к форме

психологического романа. Достоинства и возможности жанра психологического романа видятся в передаче мира чувств, раскрытии психологических процессов.

Анализируя работы самой В. Вулф, Н.П. Михальская рассматривает их как своеобразный эксперимент, определенную задачу, требующую оригинального разрешения. В частности, отмечается применение таких решений как музыкальная проза, изображение развития чувств героя во времени, сложные цепи ассоциаций, параллельные истории персонажей, принцип одновременности изображения многих событий, свободная форма внутренних монологов и другие. Говоря о стиле В. Вулф, высказывается мнение, что он соответствует ее идеалистической эстетике.

Как авторское упущение указывается неумение В. Вулф создавать живые человеческие характеры. Высказывается предположение, что она не стремилась к созданию завершенных характеров в связи с отказом от категории характера. В эстетике В. Вулф был замысел создания универсальной картины бытия и собирательного образа, человека. Таким образом, делает вывод, что, стремясь к раскрытию психологии, В. Вулф изолировала ее от социальной среды.

В исследовании Д.Г. Жантиевой «Английский роман XX века (1918-1939)» [2] отводится место В. Вулф как видному писателю и критику модернистского направления. Основное внимание уделено разбору теоретических взглядов на основе анализа ее критических статей. Отмечается, что В. Вулф высказывала позицию исключительной роли модернистской литературы, выступая против писателей реалистов. В адрес Уэллса, Голсуорси, Беннета ею выдвигались упреки в том, что они устарели и являются препятствием. По мнению В. Вулф они писали о незначительных вещах, расходуя огромные усилия и труд, чтобы показать тривиальное. Она выступала и против средств и форм реалистического романа. При этом идеалом для В. Вулф виделся М. Пруст, основой романов которого является «глубокий резервуар восприятий».

В целом, Д.Г. Жантиевой сделан вывод о несправедливости критических утверждений В. Вулф, потому что писатели реалисты имеют своих несомненные достоинства. А само модернистское направление можно подвергнуть критике за отсутствие поисков, тенденции уйти от ответов на вопросы.

Отдельно разбирается отношение и взгляды В. Вулф на творчество русских писателей. Высказывается точка зрения, что теоретический подход В. Вулф препятствовал глубокому пониманию русской литературы. Высшее воплощение В. Вулф видела в творчестве Толстого, она отмечала такие характеристики русской литературы как любовь и сочувствие к людям, ценила реализм и живые характеры. Но за пределами ее внимания остались этические проблемы, характеры, занимающее важное место в русской литературе.

Произведения В. Вулф рассматриваются Д.Г. Жантиевой как способ реализации собственных теоретических установок. Поэтому подчеркиваются проявления, прежде всего, модернистского мировоззрения. Выделяются такие черты как субъективно-идеалистическое восприятие времени. При этом, уходя в прошлое, автор освобождает себя от обязанности оценивать настоящее. Средством ухода от действительности видятся и «моменты бытия», когда ощущения персонажей создаются в мельчайших деталях, претворяя идею В. Вулф «Я хочу, чтобы каждый атом был насыщенным». В качестве упущения подобного подхода отмечается то, что люди и явления предстают «освобожденными» от жизненных обязательств, крайний субъективизм, отсутствие характеров, печатей индивидуальности персонажей.

В итоге Д.Г. Жантиевой сделан вывод, что теория модернизма, порожденная ущербным мироощущением, подавляет в итоге дарование автора. И для В. Вулф это выразилось в том, что ее творческие возможности были принесены в жертву методу.

Можно подытожить, что общее воззрение на творчество В. Вулф в советской литературе было связано с изучением модернистского направления. Ее произведения и деятельность рассматривается в ключе идей и взглядов блумсберийцев. Отдельное внимание уделяется ей как критику реалистического направления. Произведения В.Вулф видятся как эксперименты в области модернистского психологического романа. При этом отмечаются как отдельные художественные достоинства, так и существенные недостатки. Творческий метод В. Вулф подвергается критике, в том числе, в плане ее самореализации как автора.

Список литературы:

1. Андреев, Л.Г. Зарубежная литература XX века: Учеб.для вузов / Л.Г. Андреев. 2-е изд. испр. и доп. М.: Высшая школа, 2004. – 559 с.
2. Жантиева, Д.Г. Английский роман XX века (1918-1939) / Д.Г. Жантиева. М.: Изд-во Наука, 1965. – 351 с.
3. Ивашева, В.В. Английская литература XX в. / В.В. Ивашева. М.: Просвещение, 1967. – 476 с.
4. Михальская, Н.П. История английской литературы / Н.П. Михальская. М.: Академия, 2007. – 480 с.
5. Михальская, Н.П. Пути развития английского романа 1920-1930-х годов / Н.П. Михальская. М.: Высшая школа, 1966. – 271 с.
6. Михальская, Н.П., Аникин Г.В. История английской литературы / Н.П. Михальская, Г.В. Аникин. Учеб.пособие. М.: Высшая школа, 1975. – 526 с.

Ильичева М.А.

Научный руководитель: Абрамовских Е.В.

СГСПУ (Самара)

Специфика «ненадежного» нарратора в романе Кадзуо Исигуро «Когда мы были сиротами»

Предметом данной статьи является анализ специфики нарратива романа Кадзуо Исигуро «Когда мы были сиротами» с точки зрения использования в нем особого типа нарратора, который классифицируется как «ненадежный».

Кадзуо Исигуро – британский писатель японского происхождения, награжденный в 2017 году Нобелевской премией за то, что он в «романах

необыкновенной эмоциональной силы раскрыл пропасть под иллюзорным ощущением связи с миром»⁸.

Роман Исигуро «Когда мы были сиротами» обыгрывает форму классического английского детективного романа. Его главным героем является Кристофер Бэнкс, от лица которого ведется повествование в романе. Исследователями отмечалось, что Бэнкс-детектив – «пародия на английского детектива» [1; 155]. Этот вывод можно подтвердить самыми первыми страницами романа. Рассказчик сообщает читателю, что раскрывал громкие дела, пользуясь детским подарком от товарищей по школе – лупой: «...лупа сейчас лежит передо мной. Она пригодилась мне при расследовании дела Мэннеринга, я пользовался ею и совсем недавно, работая над делом Тревора Ричардсона» [3; 17-18]. Читатель узнает лишь название дел, которые были им якобы раскрыты, однако рассказчик не раскрывает ни сути дела, ни свои действия для решения загадки. Одноклассники героя насмеялись над ними, говоря, что он «ростом не вышел для Шерлока» [3; 19].

Все это говорит о том, что рассказчик лишь представляет себя детективом, но не является таковым. Все атрибуты классического детектива – лупа, сравнение с Шерлоком Холмсом – лишь представления рассказчика о том, каким должен быть настоящий сыщик и он проецирует эти атрибуты на себя, думая, что действительно является известным по всему Лондону детективом с громким именем. Е.Н.Белова считает, что в этом романе «память человека определяет выстраивает его представление о себе – версию того, каков он есть» [1; 155].

Рассказчик уже во взрослом возрасте хочет найти своих родителей, которые пропали много лет назад. И это единственное преступление, о котором говорится в произведении. Именно раскрытие этого дела и представляет собой нарратив романа. Рассказчик пытается раскрыть это преступление и, может быть, поэтому в его сознании преломляется мысль о том, что он является сыщиком по профессии. «Нелегко объяснить», «смутно» и «неопределенно» – так характеризует он свое решение, «но... я всегда хотел вернуться в Шанхай» [3; 198–200], чтобы отыскать пропавших родителей.

С самого начала читатель понимает, что желание найти родителей после того, как они пропали около 20 лет назад, – несбыточная мечта, иллюзия.

Герой не сомневается, что его родители до сих пор находятся в доме, в который их заключили двадцать лет назад. Полностью уверенный в своей правоте, он действует решительно и направляется в квартал, где ведется сражение между китайскими и японскими солдатами.

Память нарратора настолько искажена, что он в случайном японском солдате узнает своего друга детства Акиру. Сам солдат не признает их дружбы, не демонстрирует того, что узнал Бэнкса. Он лишь притворяется его другом, чтобы детектив помог ему добраться в лагерь к своим товарищам.

Исигуро признает, что память героя искажена, он предает читателю «ненадежные» сведения: «Когда он возвращается в Шанхай, мы уже не знаем, реальный ли это Шанхай или же смесь воспоминаний и фантазий» [6].

Эти слова Исигуро наталкивают на размышления о том, что все описываемые им события в Шанхае – иллюзия, которой никогда не существовало. Чтобы

⁸Нобелевская премия по литературе, 2017: официальный веб-сайт Нобелевской премии [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2017/. Дата обращения: 18.12.2017.

подтвердить сказанное, во-первых, необходимо обратиться к одному из первых воспоминаний Бэнкса в Англии. Он помнит, что слышал разговор родной тети с незнакомцем, который говорит, что одинокие прогулки, «самокопание» – «естественно после всего, что с ним произошло» [3; 20]. В этих словах подразумевается трагедия, случившаяся с родителями мальчика, которая подтверждается дальнейшей репликой тети: «Он хорошо обеспечен, в этом смысле ему повезло» [3; 20]. Можно предположить, что родители героя умерли, оставив ему наследство, а герой придумывает историю их исчезновения, представляет, будто провел свое детство в Шанхае. Он подменяет сообщение о смерти родителей в реальности выдумкой об их пропаже в Китае – и этим объясняет, почему родителей нет в Англии, на его родине.

Родные мальчика признаются, что он склонен к «самоанализу» [3; 20]. Его тетя говорит, что мальчик погружается в свой внутренний мир и признает это вредным. Читатель делает вывод о том, что еще в детстве рассказчик начинает представлять себе эту историю, что приводит к признанию ее во взрослой жизни правдой.

Во-вторых, на мысль о нереальности происходящего в Шанхае наталкивает убежденность всех окружающих рассказчика в том, что он как известный лондонский детектив за несколько дней найдет людей, пропавших около двадцати лет назад. Представитель Шанхайского муниципального совета сообщает герою, что уже запланирована церемония, в которой Бэнкс поделится с приглашенными, как ему удалось открыть сложнейшее дело, и представит своих вновь обретенных родителей: «... вначале вам следовало бы сказать несколько слов о том, как удалось раскрыть это дело, найти важнейшие нити, приведшие вас к родителям... В конце вашей речи они, надеюсь, не откажутся выйти на сцену» [3; 247].

Исходя из всего вышесказанного, нарратора данного произведения можно считать «ненадежным». Сведения, которые мы получаем от него, недостоверны, рисуют перед нами образ его сознания, а не окружающей его действительности.

Приведем определение У. Бута, выдвинутое в работе «Риторика фикциональности» в 1961 году: «Я называю нарратора надежным, если он говорит и действует в соответствии с нормами произведения (то есть, с нормой имплицитного автора), и ненадежным, когда такого соответствия нет [5; 158-159]». В. И. Тюпа считает, что У. Бут в понятие «ненадежного» нарратора вложил некое «конструктивное затруднение» [4], преодоление которого выводит к истинному (авторскому) смыслу рассказанного. Сам У. Бут придерживался мнения, что этот тип нарратора требует больше усилий со стороны читателя: он должен увидеть истинный смысл произведения, который «ненадежный» нарратор зашифровал в произведении.

У. Бут считает, что если нарратор не надежен, то «меняется все впечатление от произведения, преподносимого нарратором» [5; 158].

«Ненадежного» нарратора в данном произведении можно определить как ошибающегося (по типологии Г. Олсон – «не заслуживающий доверия» и «ошибающийся» [7]). Безусловно, этот тип нарратора не передает нам недостоверные сведения сознательно, а делает это в силу определенных причин. Г.А. Жиличева [2; 88-90] в работе выделила причины, по которым рассказчик может становиться «ненадежным»: некомпетентность или непрофессионализм рассказчика, измененное состояние сознания говорящего или его физическая неполноценность. Можно сделать вывод о том, что в романе «Когда мы были

сиротами» в сознании нарратора искажена реальность, поэтому по типологии Жиличевой мы относим его к рассказчику с измененным состоянием сознания.

Среди характеристик ненадежности рассказчика исследователи отмечают его лживость, забывчивость, неадекватность, желание дать искаженную картину мира, манипулировать читателем в своих интересах и при этом невольное самообличение персонажа.

Безусловно, нарратор не стремится передать нам недостоверные сведения в силу своих интересов, он является ненадежным из-за искаженной реальности в сознании. Говоря о невольном самообличении, можно сказать, что нарратор неосознанно говорит о своей ненадежности. Это происходит в эпизоде встречи Бэнкса с полковником, который провожал его в Англию из Шанхая после пропажи родителей. Рассказчик вспоминает о том, что когда они отплывали из Китая, он думал, что родители где-то на берегу видят корабль и зовут его вернуться. После этих слов он невольно говорит о своем недостоверном восприятии реальности: «Но даже тогда я отдавал себе отчет в том, что это лишь детские фантазии» [3; 46].

Нарратор часто дает читателю понять, что его память – недостоверный источник для получения информации. Когда он вспоминает отдельные эпизоды из своей жизни, он часто говорит о том, что плохо помнит происходящее: «Взять хотя бы эпизод с инспектором: хотя мне казалось, что суть произошедшего я помню абсолютно отчетливо, снова прокручивая его в голове, я обнаружил, что в некоторых деталях уже вовсе не так уверен» [3; 100]. Довольно часто он признает, что со временем события и люди стерлись у него из памяти: «Я плохо помню дни, последовавшие за исчезновением отца» [3; 150].

Воспоминания рассказчика могут быть отрывочными, поэтому мы не можем полагаться на его слова как на факты, происходившие в реальности: «Не могу сказать, что было дальше: вернулась ли Мэй Ли? Находился ли я по-прежнему в библиотеке, когда родители вышли из столовой?» [3; 104].

Факты, люди, события могут всплывать в его памяти совершенно случайно, неожиданно, поэтому читатель может отнестись к такому рассказу о прошлом подозрительно: «Я собирался последовать за ним, как вдруг – совершенно неожиданно и очень живо – в моей памяти всплыла еще одна картинка прошлого. С тех пор я все время думаю об этом и не могу взять в толк, почему мне припомнилось именно это, а не что-нибудь другое» [3; 270].

Зачастую встреча с другими героями помогает понять нам, что представления Бэнкса о себе ошибочны. Он создал свой идеальный образ в воспоминаниях и поэтому сообщения о реальном исходе дел огорчают его и вызывают непонимание, злость. Так происходит, к примеру, когда он встречается своего школьного товарища Моргана, с которым они вместе беседуют о школьной жизни. Морган рад встрече и сообщает герою, что им «нужно держаться вместе», ведь они «жалкие одиночки» [3; 253]. Бэнкс же считает, что в детстве он был открыт, общителен и принадлежал к компании друзей. Он полагает, что слова Моргана – самообман, сказка, «которую он придумал много лет назад, чтобы скрасить память о несчастном детстве» [3; 254]. Эту мысль героя можно спроецировать на него самого: он придумывает яркую историю похищения родителей, чтобы объяснить их отсутствие в его жизни. Кроме того, эти слова можно считать подтверждением размышлений о том, что все происходящее с героем в Шанхае, – лишь иллюзия.

Е.Н.Белова считает, что данного нарратора можно назвать «ненадежным», так как вне его повествования «подлинная реальность все же существует, и именно

в несовпадениях между рассказом и прочитываемой между строк его подоплекой и раскрывается характер героя» [1; 156].

Когда Бэнкс понимает, что его идея найти родителей утопична, тонация переоценивать свою жизнь. В финале он называет самого себя сиротой, признавая тем самым смерть родителей: «... судьба таких, как мы, – быть сиротами в этом мире и долгие годы гнаться за исчезающими тенями родителей» [3; 426]. Кроме того, если ранее желание соединиться с родителями занимало всего его, было главной целью жизни, то теперь, осознавая близость с удочеренной девочкой, он начинает признавать заботу о ней своей главной жизненной целью. Таким образом, в результате разбитых иллюзий возможно возвращение героя к реальности.

Подводя итог, можно сделать вывод о том, что нарратор данного произведения является «ненадежным». Специфика его заключается в том, что нарратор передает недостоверные сведения не для того, чтобы создать нарративную интригу, а в силу искаженной памяти, измененного сознания. Подобный тип сознания характерен для художественного мира Кадзуо Исигуро. К примеру, в романе «Остаток дня» дворецкий не способен выйти за пределы профессионального долга и чести. В романе «Когда мы были сиротами» подобное сознание мы наблюдаем в высшей степени: в мире, «где все мы на самом деле сироты», человек не способен выйти за рамки своего сознания, и возвращение к реальности затруднено.

Список литературы:

1. Белова Е.Н. «Ненадежный повествователь» с разных точек зрения: Кадзуо Исигуро («Когда мы были сиротами») и Рюноске Акутагава («В чаще»). Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 12, 2013. С. 154-158.
2. Жиличева Г.А. Нарративные стратегии в жанровой структуре романа (на материале русской прозы 1920–1950-х гг.): монография / Г. А. Жиличева. – Новосибирск: НГПУ, 2013. – 317 с.
3. Исигуро К. Когда мы были сиротами / Кадзуо Исигуро ; [пер. с англ. И. Дорониной]. – Эксмо ; СПб. : Домино, 2011. – 432 с.
4. Тюпа В.И. «Кто такой нарратор?» [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.opennar.com/#!Кто-такой-нарратор/cmbz/564f5abe0cf23c042f8fab50>. Загл. с экрана. Дата обращения: 15.11.2017.
5. Booth, W. The Rhetoric of Fiction. The university of Chicago press. Chicago & London, 1968.
6. Mudge, A. Interview with K. Ishiguro / A. Mudge. – Electronic text data. – Mode of access: http://bookpage.com/0009bp/kazuo_ishiguro.html – Title from screen.
7. Olson G. Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators // Narrative. 2003. № 11. P. 93—109.
8. Richards, L. L. Interview with Kazuo Ishiguro / L. L. Richards. – Electronic text data. – Mode of access: <http://januarymagazine.com/profiles/ishiguro.html> – Title from screen.

Хорькова Е.А.

Научный руководитель: Маркин А.В.

УрФУ (Екатеринбург)

Аллитерационная поэзия в романе Дж. Р. Р. Толкина «Властелин колец»

Поэтические вставки в романе «Властелин колец» не являются лишь дополнительным средством «украшения текста», это «неотъемлемая часть повествования и характеристики персонажей» [7]. Как пишет исследовательница творчества Толкина Ребекка Анкени, исследование контекстов и содержания поэтических вставок позволяет говорить о том, что стихи и песни во «Властелине колец» составляют «комплексную систему, которая дополняет и углубляет основное повествование» [4].

Рассмотрим поэтическую традицию Рохана, средиземского государства людей. Роханская поэзия наиболее широко представлена в романе, это погребальные плачи по королям и наместникам, сопровождающие обряды погребения (плач по Теодену), песни о героях и сражениях, аллитерационные боевые кличи («*Arise, arise, Riders of Théoden...*»), эпитафии (эпитафия коню Теодена («Возвращение короля», книга 5, глава 6)) и образцы более древней поэзии (элегия «*Where now the horse and the rider?*»). В большинстве своем эти стихи представляют собой аллитерационную поэзию, с особой лексикой, ритмикой и метрикой.

Известно, что создавая образ жителей Рохана, Толкин вдохновлялся героями древнеанглийской литературы, культурой англосаксов и других древнегерманских народов. Как пишет исследователь творчества писателя Томас Шиппи, роханцы – «не исторические англосаксы, а англосаксы поэзии и легенды» [3]. Действительно, их образ жизни и ценности делают их похожими на героев англосаксонского героического эпоса. Поэзия Рохана эпична, ее преобладающие темы – битвы, прославление воинов, оплакивание павших на поле боя. Песни отличаются преимущественно героическим характером. Во время действия «Властелина колец» активно пополняется эпическое наследие роханцев. В романе происходят битвы, определяющие судьбу мира, действуют герои, чьи подвиги позже будут воспеты в песнях и войдут в легенды людей.

Роханские стихи и песни повествуют о битвах и героях высоким слогом, их язык архаичен, он подобен языку «Беовульфа» и других произведений германского эпоса. В текстах можно найти множество поэтизмов, возвышенной лексики, ограниченной в современном английском языке сферой поэтического языка. Проиллюстрируем особенности роханской поэзии на примере песни о курганах Мундбурга («Возвращение короля», книга 6, глава 6). Это плач по королю Рохана Теодену и его воинам, павшим в битве и погребенным в курганах у Минас Тирита (который в Рохане называли Мундбургом). В «Песни» используются такие слова, как *steed* («боевой конь»), *doughty* («доблестный») и *mould* (в значении «земля», «могила»). Приведенные здесь имена воинов Теодена представляют собой поэтические слова и словосочетания, подобные поэтическим синонимам, их внутреннюю форму можно установить, обратившись к древнеанглийскому языку. Так, имя Гутлаф (*Guthlaf*) – «выживший в битве» (от д.а. *gūf* (битва) + *lāf* (выживший), Дунхере (*Dunhere*) означает «воитель с

холмов» (от д.а. *dūn* (холм) + *here* (армия, войско), Деорвине (*Déorwine*) – «храбрый друг», от д.а. *dēog* (храбрый, отважный) + *wīne* (друг). Такие сложные имена, как и другие поэтизмы, используются в роханском поэтическом творчестве для героизации, как имена германских вождей в древнегерманской героической поэзии.

По содержанию роханские песни также соотносятся с произведениями западноевропейского героического эпоса. В частности, «Песнь о курганах Мундбурга» можно сравнить со средневековой валлийской эпической поэмой барда Анейрина «Гододин» (*Y Gododdin*, предположительно 7 век). «Гододин» – героическая поэма, которая воспекает воинов Миниддауга, правителя бриттского королевства Гододин, погибших в битве с англосаксами при Катрайте (юг современной Шотландии). По большей части текст произведения состоит из эпитафий павшим героям битвы, сражавшимся вместе с королем [5]. В роханских песнях отражаются представления всадников о героике и героической этике. В них воспеваются герои, их подвиги, доблесть, оплакивается их гибель, а также воспроизводятся образы идеального правителя (Теоден) и воинов, элементы эпического мира (мечи, кони, битва, смерть, победа). Для роханцев участие и смерть в битве – это добыча славы, своеобразного бессмертия в народной памяти. Так, созданная после сражения «Песнь о курганах Мундбурга» исполнялась бардами и «через долгие годы», Теоден и его дружина остались в памяти роханцев.

Аллитерация является организующим средством роханской поэзии. Аллитерационный стих «Песни» и других образцов поэзии Рохана представляет собой разновидность тонического акцентного стиха. Его строки, как и в древнегерманской поэзии, состоят из двух частей, так называемых «кратких» строк, которые попарно объединяются в «долгие» строки и разделяются цезурой. Каждая краткая строка имеет два сильных ударения, между ними свободным образом распределяются безударные слоги. Ритмическая схема «Песни» состоит из сильных и слабых позиций, вершин и спадов. Традиционная вершина представляет собой долгий ударный слог, который сопровождается повышением тона, а спад является долгим или кратким безударным слогом, и сопровождается понижением тона:

We heard of the horns/ in the hills ringing,
the swords shining / in the South-kingdom,
Steeds went striding / to the Stoningland
as wind in the morning. / Warwas kindled...

Например, в долгой строке «We heard of the horns / in the hills ringing» можно выделить две кратких: «We heard of the horns» и «in the hills ringing». В первой краткой строке содержится три безударных слога и такое же количество во второй. В приведенном примере аллитерируют первый, второй и третий ударные слоги: *heard*, *horns*, *hills*. Более сильными являются первые вершины кратких строк. Главную аллитерацию несет первая вершина второй краткой строки, с ней соотносится более сильная из вершин в первой части долгой строки. Так, слово *hills* во второй строке указывает на то, что *h* – это ключевая аллитерация. С ней сочетается наиболее сильная из вершин в первой краткой строке: *heard*, а также вторая вершина *horns*.

Те же законы действуют и в аллитерационном стихе древнегерманской поэзии, послужившей для Толкина образцом. Так, в «Беовульфе» читаем:

Hwæt! Wé Gárdena/ ingéardagum
Þéodcyninga / þrymgefrúnon

Эти законы организуют и все роханские стихи и песни во «Властелине колец», в том числе и образцы более ранней поэзии, представленной в романе. Это позволяет утверждать, что в Рохане существует уже установившаяся поэтическая традиция, которая при этом ощущается как живая, она служит основой для новых песен. Так, сразу после битвы создается песнь о курганах Мундбурга. Она слагается уже на почве сложившейся традиции, певец оперирует готовым набором установившихся поэтических средств и приемов, отражает в ней понятия героического мира. Здесь поэт не ощущает себя создателем содержания песни – он берет его из самой жизни, описывая произошедшие битвы и воспевая своего правителя. Также он не является создателем формы, поэтому имя певца, сложившего «Песнь» не сохранилось. Не сохраняется и имя поэта, сочинившего песню «Where now the horse and the rider?», как пишет Толкин, она была создана «когда-то давным-давно одним забытым ныне роханским певцом» [2].

Поэзия роханцев ситуативна, их песни и стихи исполняются во время общинного траура, на пиру, во время погребения. Так, плач по королю Рохана Теодену, погибшему в битве, сопровождает погребальный обряд: над могилой короля возводят курган, покрытый дерном, в гробницу складывают оружие и драгоценности; воины короля на конях объезжают его могильник и поют:

Out of doubt, out of dark, to the day's rising
he rode singing in the sun, sword unsheathing.
Hope he rekindled, and in hope ended;
over death, over dread, over doom lifted
out of loss, out of life, unto long glory.

Похожие обряды совершали и древние германцы. В «Беовульфе» двенадцать витязей объезжают могильный холм Беовульфа, «сетуя и славословя» [1].

Таким образом, поэзия Рохана по языку, темам и форме напоминает героические песни древних германцев и кельтов, это героический эпос. Можно утверждать, что поэзия роханцев конструируется Толкином на основе его представлений об исторических законах развития поэзии. Время «Властелина колец» для людей – своеобразная героическая эпоха Средиземья, в это время создается эпическое наследие роханцев. Подвиги героев, радость побед в решающих битвах, печаль по павшим воинам отражаются в песнях, которые создаются как отклик на только что произошедшие события, сопровождают обрядовые действия. Поэт здесь не мыслит себя автором песни, он не создает и форму, а следует законам уже сложившейся поэтической традиции.

Список литературы:

1. Беовульф. Песнь о Нибелунгах. – М. : Эксмо, 2014.
2. Толкин Дж. Р. Р. Властелин Колец : в 3 т. : пер. с англ. / Дж. Р. Р. Толкин; предисл., коммент. М. Каменкович, В. Каррика, стихи С. Степанова. – М. : Амфора, 2001.
3. Шиппи Т. Дорога в Средьземелье / Т. Шиппи; пер. с англ. М. Каменкович. – СПб. : Лимбус Пресс, 2003.
4. Ankeny R. Poem as Sign in The Lord of the Rings / Rebecca Ankeny // Journal of the Fantastic in the Arts. – 2005. - № 2.

5. Clancy Joseph. The earliest Welsh poetry / Joseph Clancy. – Macmillan, 1970.
6. Reynolds P. Death and funeraly practices in Middle-earth [Электронный ресурс] / Patricia Reynolds – Режим доступа: <http://www.tolkiensociety.org/wp-content/uploads/2014/03/Death-and-funeraly-practices-in-Middle-earth.pdf> (дата обращения: 15.05.2017)
7. Scull C., Hammond W. G. The J.R.R. Tolkien Companion and Guide: Reader's Guide / Christina Scull, Wayne G. Hammond. – London: HarperCollins, 2006.
8. Tolkien, J. R. R. The Lord of the Rings. – Boston: Houghton Mifflin, 1987.

Черногубова В.Ю.

Научный руководитель: Назарова Л.А.

УрФУ (Екатеринбург)

А. Миллер и К. Симонов: к вопросу о творческой неудаче в драматургии

Стимулом к написанию данной статьи послужило послесловие переводчика, написанное Алексеем Симоновым к публикации пьесы Артура Миллера «После грехопадения» в журнале «Театр» в 1989 году. Как вспоминает сын Константина Симонова, драма американского писателя не понравилась отцу сразу по нескольким причинам. В-первых, он «был человеком очень по-мужски сдержанным, как и все любимые герои его книг, а потому «разнузданное» самокопание на грани самобичевания, присущее герою пьесы, этому alter ego автора, могло возмутить его писательский пуританизм». Во-вторых (у автора послесловия в-третьих), «отец какие-то моменты в пьесе воспринял слишком лично, как прототип героя, а не как сторонний ее читатель». И в-третьих – самое для нас главное – «пьеса довольно болезненно ударяла по его авторскому самолюбию: незадолго до того была им написана пьеса «Четвертый» <...>, так вот «После грехопадения» и в конструкции и в автобиографических побудительных пружинах чем-то напоминала «Четвертый», но напоминала, как напоминает береза, выросшая в чистом поле, свою карликовую родственницу из вечной мерзлоты» [4, 173]

Именно это замечание переводчика и побудило нас более детально взглянуть на две указанные выше пьесы в аспекте исследования причин успешности/неуспешности драматического произведения, творческой удачи/неудачи.

Для начала обратимся к «конструкции» обеих пьес и выявим, степень их схожести, на которую указывает А. Симонов.

Драму «After the Fall» Миллера можно назвать «пьесой-вспоминанием» («все происходит в мыслях, воображении и памяти Квентина» – первая фраза-ремарка произведения), что особо подчеркивается и необычной декорацией: «оформление состоит из двух трехступенчатых полусфер... <...> Две нижних ступени словно залиты вылившейся лавой или вылеплены – что создает эффект

первозданности...<...> Мозг не имеет цвета, и вспышки памяти резко выделяются на сером фоне этого ландшафта. <...> Действующие лица появляются и исчезают мгновенно, как в мыслях, но нет необходимости им непременно покидать сцену. Из диалога ясно, кто из них в данную минуту «живой», а кто находится во временном бездействии» [1, 125].

На протяжении всей пьесы герой Миллера анализирует свою жизнь, ведет диалог с совестью на пороге следующих событий: Квентин снова влюблен, на этот раз в девушку, к которой не смеет приблизиться. Мучимый своим прошлым, он боится причинить боль и ей, не считает себя достойным ее любви. Герой делится со зрителем воспоминаниями о детстве, о своем первом и втором браках, о смерти друга, косвенным виновником которой он стал, о своих успехах у женщин и попытке обрести настоящую связь с людьми. (Можно отметить, что все, за исключением одного, поворотные и тяжелые для героя этапы его жизни так или иначе связаны с женщинами [см. об этом 2].) О духовной катастрофе героя свидетельствует «гнусная радость» после известия о смерти друга, потому что теперь Квентину не придется идти на конфликт с властями.

По мнению А. Симонова, именно «После грехопадения» – это «один из самых пронзительно бесстрашных анализов собственного «я», которые стали фактом искусства», «главный вопрос пьесы» может быть поставлен следующим образом: «имеет ли человек право начать новую жизнь после подлостей и предательств, свершенных им в старой...?» [4, 172]

Тема памяти организует и все сюжетное пространство «Четвертого». Пьеса ставится практически без декораций. Безымянный протагонист Симонова изображен автором в тот самый момент, когда Он должен однозначно решить для себя, что ему важнее: личное счастье или долг перед окружающими. Перед ним стоит выбор: сообщить или нет информацию, которая может предотвратить или, наоборот, развязать Третью мировую войну. Все его поступки оцениваются по совести, и принятые ранее решения, прежний выбор не делают ему чести. Он предавал друзей, отказался от любимой женщины во имя собственной выгоды, повышения по работе и материального благополучия. Единственный способ избежать мук совести – это стать «четвертым», пожертвовать собой ради общего блага, как это сделали трое его погибших на войне товарищей.

Все сведения о жизни героя мы узнаем не от него самого, а от покойных друзей, «призраки» которых приходят к нему. Люди, которых Он предал, товарищи, которых уже нет в живых, воплощают совесть героя, они задают Ему прямые и тяжелые вопросы о событиях Его жизни и просят ответа, объяснения. Главный вопрос пьесы Симонова звучит так: можно ли искупить предательство, возможно ли для человека, растерявшего нравственные ориентиры, духовное возрождение, цена которому – собственная гибель?

Второй момент, отмеченный А. Симоновым как показатель схожести двух пьес, касается «автобиографических побудительных пружин», к которым мы добавим общий исповедальный характер речей героев.

Действительно, в биографиях А. Миллера и К. Симонова можно найти много общего. Оба родились в 1915 году, оба с детства хорошо знали, что такое бедность, позднее имели опыт работы военными репортерами. У обоих сочинительский дар максимально проявил себя в начале сороковых годов. Разница лишь в том, что К.

Симонов изначально заявил о себе как о поэте, лирике, который затем пробовал свои силы в самых разных литературных жанрах (повести, романы, очерки, мемуары), писал и для театра, и для кино, Миллер же был в первую очередь драматургом, хотя его перу принадлежат также и один роман – «Фокус», созданный в 1945 году. Ко времени написания анализируемых нами пьес оба автора имели за плечами по два брака и были готовы к третьему. Таким образом, можно предположить, что перед людьми, имеющими сходный жизненный опыт (в данном случае мы сознательно не берем в расчет опыт социальный, который как раз и определил существенную разницу их мировоззрений и, главное, творческих, эстетических установок) могли возникать примерно одинаковые вопросы.

Другой момент связан с тем, что свои переживания и раздумья авторы напрямую «делегируют» своим героям. Так, К. Симонов не отрицал наличия связи многих эпизодов своей пьесы с событиями личной жизни. Даже актеры, игравшие протагониста в «Четвертом», были загримированы «под Симонова» (В «Современнике» «оба исполнителя – и Ефремов, и Козаков надевали седой паричок и клеили усики а ля Симонов» [4, 173]).

Исповедальные ноты со всей очевидностью звучат и в пьесе Миллера. В том, что Квентин – alter ego автора, читателю сомневаться не приходится. Главный герой рассказывает зрителям и о своем первом браке с Луизой, и о втором с Мэгги. В последнем образе легко угадываются черты Мэрилин Монро, отношения с которой воссозданы в пьесе достаточно откровенно.

Итак, проведя краткий анализ пьес американского и русского драматургов, мы убедились, что на уровне композиции, проблематики и построения конфликта рассматриваемые нами пьесы действительно во многом похожи. Роднит их также наличие биографизма в создании отдельных сюжетных линий и исповедальный характер драматургического повествования.

Неразрешенным остался вопрос, в чем именно пьеса К. Симонова уступает пьесе А. Миллера в художественном отношении? Почему, как показало время, «После грехопадения» остается в мировом театральном репертуаре, а «Четвертый» исчезает из него? И это несмотря на то, что последнее из указанных произведений считается лучшим в ряду остальных симоновских пьес, удостоенным экранизации в 1972 году.

Только ли дело здесь в пресловутом «соцреализме», приверженцем которого был Константин Симонов? Нам кажется, что ответ следует искать не столько в специфическом построении конфликта, сколько в широте и глубине охвата затрагиваемых проблем.

Да, постановка вопроса о личной ответственности человека перед окружающим его миром у изучаемых художников различна. Как мы уже говорили выше, обе пьесы рассказывают нам о человеке, ведущем диалог со своей совестью, анализирующем свою жизнь и понимающем, что жил нечестно и причинил окружающим его людям много боли и страданий. Герой Симонова понимает, что поступил не по совести, Он предал любимую женщину, военных друзей ради карьеры и материального благополучия, и в настоящем ему надо сделать выбор между личным счастьем с одной стороны, и интересами государства с другой (как мы помним, от того, доложит сведения или нет, зависит начало Третьей мировой войны). В финале герой Симонова отказывается от собственных интересов в угоду интересам мира, он

жертвует своим благополучием и становится «четвертым» вслед за своими покойными товарищами, так же принесшим себя в жертву коллективным интересам.

Протагонист Миллера, на первый взгляд, рассуждает лишь о том, позволено ли человеку, который не замечал никого и ничего, кроме самого себя и своих интересов, совершившему предательство, ставшему, пусть и косвенно, виновником смерти двух людей, попытаться снова стать счастливым, соединившись с возлюбленной. Однако чем глубже мы погружаемся в художественный мир пьесы, тем больше понимаем, что рефлексия Квентина более обширна, спектр затрагиваемых проблем более разнообразен. Так, в пьесе присутствует проблема отношений с матерью и отцом, которые всегда хотели видеть Квентина успешным членом общества и фактически навязали ему брак с Луизой; проблема невнимания к окружающим и эгоизма Квентина. Далее, в отношениях с Мэгги Квентин пытается осознать степень собственной вины в смерти бывшей возлюбленной. Проблема гражданской совести так же раскрывается в пьесе Миллера, она вложена в уста Хольги, именно она рассуждает о памяти, и то неразрывно связано с политикой и Второй мировой войной.

Решение всех этих проблем Миллер выводит на уровень религиозно-философского обобщения: имеет ли человек моральное право быть счастливым после совершения серии предательств, есть ли жизнь после грехопадения?

Именно поэтому, как нам кажется, проблематика пьесы Миллера более универсальна, затрагивает различные особенности человеческих отношений, пьеса имеет метафизический подтекст, в то время как у Симонова мотив предательства, пронизывая все произведение, в финале приводит к однозначному ответу.

Список литературы:

1. Миллер А.. «После Грехопадения» / Театр. – 1989. – № 9.
2. Назарова Л. А. Роль женских образов в пьесе Артура Миллера «После Грехопадения» / Л.А. Назарова, Е. А. Щепетова // Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр: сборник статей. Вып. 1 / [отв. ред. Л. А. Назарова]. – Екатеринбург: Ажур, 2011. – с. 33-39.
3. Паверман В.М. Американская драматургия 60-х годов XX века: динамика художественной формы : монография / Паверман В.М. : [науч. ред. Л.А. Назарова]. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2011. – 448 с.
4. Симонов А. Послесловие переводчика» /Театр.– 1989. – № 9.
5. Симонов К. Четвертый / Симонов К., М.: «Искусство», 1962.

Лоцман А.А.

Научный руководитель: Ессяк Е.С.

УрФУ (Екатеринбург)

Неовикторианский роман Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» и его киноадаптация

Английская литературная традиция, как и английский менталитет, известны своим парадоксальным тяготением одновременно к «хроникальности», то есть документальной фиксации событий, происходящих в настоящем, и «историчности» – приверженности традициям и ностальгии по былому величию прошлого. Пиком этого величия стал для Великобритании век XIX, практически весь прошедший под знаком царствования королевы Виктории. Возможно, поэтому, ретроспективный взгляд многих современных английских писателей обращен именно к этому времени.

Неовикторианство зародилось в последней трети XX века и проявилось в различных культурных сферах, таких как изобразительное искусство, музыка, кино, театр, мода и т. д. [Скороходько, 223]. Одним из популярных жанров в прозе становится «неовикторианский роман» (neo-Victorian novel), который являлся «попыткой возрождения викторианства в новом ракурсе, а также пересмотром, переоценкой и, своего рода, критикой викторианских ценностей и устоев викторианского общества» [Кохан, 155].

В отличие от представителей викторианского реализма, задачей «писателя-неовикторианца» не является объективное отображение исторической действительности, а именно создание характерного и узнаваемого образа, имеющего исключительно художественную, миметическую природу.

Характеризуя специфику взаимоотношений викторианства и неовикторианства, важно отметить и то, что речь идет не только о культурном, но и об эстетическом диалоге: неовикторианский роман должен содержать в себе и узнаваемые поэтологические черты романа викторианского. Помимо деталистичности описаний и неторопливого, размеренного хода повествования, это обеспечивается включением прямых интертекстуальных отсылок к произведениям викторианской литературы.

В числе же специфических черт поэтики неовикторианского романа, отличных от его викторианского коррелята, отмечается, что как историографическому метароману ему свойственны «небывалый интерес к категории времени и историческому процессу, а также двунаправленное сюжетное действие, благодаря которому события одновременно разворачиваются в двух временных пластах, настоящем и прошлом. Характерное для реалистического романа линейное повествование и причинно-следственная связь отвергаются постмодернистским романом, тяготеющим к ретроспективному повествованию, переплетению временных пластов, одновременному разворачиванию событий в настоящем и прошлом» [Толстых 2005, 90]. Таким образом, временной локус неовикторианского

романа даже не перемещается в прошлое, а образует некий временной континуум, в котором реалии XIX века становятся частью плана настоящего.

То же самое, по сути, происходит и в системе персонажей: типические герои, действующие в английской реалистической традиции, в неовикторианском тексте выглядят характерными представителями своей эпохи, но их внутренний мир и отношения представлены в соответствии с запросами современного читателя, а именно, в пародийном (порой даже шаржевом ключе), подчеркивающим их архаичность, отличие от современности.

В романе Дж. Фаулза "Женщина французского лейтенанта" система персонажей неоднородна: она как бы разделена на две части. В тексте его романа встречаются как типичные, подлинные викторианцы, представленные в пародийном ключе (в основном, это старшее поколение персонажей в лице сэра Роберта, миссис Поултни и миссис Трэнтер), так и такие персонажи, чьи действия имеют вполне понятную читателю «осовремененную» психологическую подоплеку (это представители молодого поколения: Сара, Чарльз и Эрнестина). Причем, последнее, в соответствии с игровой установкой постмодернистского письма, Фаулз делает неявно, как бы подменяя в сознании читателя реальный викторианский мир его современной авторской репликой.

Кроме того, в соответствии с традицией неовикторианского романа, повествование в романе Фаулза реализуется в двух временных континуумах: в настоящем, что позволяет повествователю комментировать поступки своих персонажей, и в прошлом, где, собственно, и происходит действие.

В рассматриваемой нами одноименной киноадаптации «Женщина французского лейтенанта» (реж. К. Рейш, 1981) такая двуплановость неовикторианского романа Фаулза интерпретирована посредством удвоения сюжетной линии. По ходу действия экранизации зритель наблюдает за съемками фильма по мотивам романа, и линия, связанная с романом, перемежается с современной историей актеров, воплощающих в этом фильме два главных персонажа.

План прошлого представлен историей любви викторианского джентльмена Чарльза Смитсона, помолвленного с леди Эрнестиной, к Саре Вудраф, известной в городке Лайм как женщина, имевшая связь с французским лейтенантом, или «падшая женщина». Стоит отметить, что романная линия в экранизации значительно упрощена. В ней не дается ни полной истории Сары, ни уточнения ее особенного положения в системе (она не принадлежала ни к высшему, ни к низшему сословию, в чем и заключалась ее трагедия), ни специфики иерархичного викторианского мира и, как следствие, не проблематизируется взаимоотношение Сары с викторианским обществом. Создатели экранизации концентрируются скорее на особенностях композиции постмодернистского романа, а именно, на амбивалентности его сюжета, которую они воссоздают при помощи доступных кинематографических средств, проблематизируя дихотомию актер-персонаж.

План современности, как уже было сказано выше, представлен историей актеров, Анны и Майка, которые исполняют роли Сары и Чарльза. Подобно своим персонажам Анна и Майк влюблены друг в друга, и эпизоды, представляющие их роман как бы обрамляют основную линию экранизируемого произведения Фаулза. Изначально кажется, что две сюжетных линии (линия романа и линия современности) параллельны друг другу и никак не коррелируют между собой, за

исключением того чувства, которое объединяет как актеров, так и их персонажей. Мы видим, как Анна и Майк просыпаются в одной постели, и понимаем, что у них роман. Однако здесь же мы замечаем, что свободе их отношений что-то препятствует, поскольку Анна говорит: «Меня уволят за аморалку» и «будут считать шлюхой». Необходимо заметить, что действие съемок происходит уже в 80-е гг. XX в., следовательно, здесь не могут иметь место законы викторианского общества, согласно которым Анну бы осудили просто за роман с мужчиной вне брака. Следовательно, здесь есть другое препятствие, которое мы обнаруживаем в одной из последующих сцен - это Дэвид - мужчина, которого упоминает Анна, и с которым, судя по всему, она состоит в официальных отношениях. Кроме того, в конце фильма, ближе к развязке, мы видим, что и у Майка есть семья: жена и дети. Отсюда понятно, почему Анна говорит об «аморалке». Этот момент является основополагающим в дифференциации характера взаимоотношений актеров и их персонажей, поскольку Анна и Майк, даже сознавая некую порочность их романа, который основан на измене, все же не ограничены ригидными общественными конвенциями, как это происходило в случае с Сарой и Чарльзом. Викторианский уклад не допускал не только сексуальных отношений вне брака, но и таких уединенных встреч на Вэрской пустоши, которые периодически происходили у Сары и Чарльза. Здесь даже благородные устремления Чарльза как джентльмена, который пытался помочь Саре уехать из города, где ее не считали за приличную девушку, не могли стать оправданием: помолвленного с Эрнестиной джентльмена тут же бы обвинили за связь с «падшей женщиной».

Далее следует эпизод, в котором Майк и Анна репетируют начало серьезной сцены одного из разговоров Чарльза и Сары на Вэрской пустоши, в котором последняя открывает Чарльзу, что ее возлюбленный женат и никогда не вернется к ней. При этом, Майк комментирует каждое действие, а Анна никак не может сконцентрироваться на роли, и репетиция больше напоминает сцену соблазнения Майка, чем взаимодействие двух персонажей в романе. Плавный же переход в викторианство позволяет зрителю еще раз оценить ту разницу во взаимодействии между героями-актерами и героями-персонажами: у Сары, например, нет и намек на те сексуализированные взгляды, которые имели место в сцене с Анной. Более того, для Сары важно, чтобы ее не увидели в компании Чарльза, поскольку это бы влекло за собой обвинение их обоих в грехе и изгнание ее из дома миссис Поултни, где она занимала хоть какое-то достойное положение.

Однако уже в следующей совместной сцене Анны и Майка, когда они лежат вместе на пляже, мы наблюдаем постепенное сращение Анны со своей ролью. Она лежит задумавшись, как будто на что-то решаясь, что-то предчувствуя, однако скрывая это от Майка. Вполне логичным переходом от этого ее состояния становится последующая сцена романа, где Сара делает решительный шаг, напоказ проходя с Вэрской пустоши (запретному месту для всех приличных девушек города Лайм), тем самым обрекая себя на неизбежный отъезд - т.е. на возможную гибель, поскольку в другом городе, без мужа и работы, незнатной девушке в эпоху викторианства оставался либо путь проституции, как и говорила Анна в одной из предыдущих сцен, либо смерть. А сразу после этого эпизода Анна и сама делает решительный шаг, заявляя Майку о том, что отправляется в Лондон со своим мужем Дэвидом, тем самым как бы снова обращая внимание на то, что связь их «незаконна», и так приближая себя к викторианскому образу.

Далее крайне важной для анализа взаимодействия актера и его роли является сцена ночи Чарльза и Сары в гостинице Эксетера, после которой Сара отпускает Чарльза, говоря ему делать то, что он должен, и что, подарив ей свою любовь, он дал ей силы жить дальше. Здесь Сара как бы утверждает себя как не зависимую от Чарльза личность и предоставляет им обоим свободу выбора. Интересно, что именно с этого момента персонажи романа полностью овладевают актерами, играющими их, и уже роли начинают непосредственно влиять на поступки и мысли Анны и Майка в современной сюжетной линии. Так, например, Сара отпускает Чарльза, и Анна, вслед за своей героиней, уверенно покидает Майка, уезжая к мужу. Таким образом, здесь появляется та самая категория «псевдовикторианства», двойного сознания героев, характерная для романа Фаулза.

Это отражается и в психологическом времени самой экранизации Рейша: сюжетные линии «прошлого» и «настоящего» укорачиваются и начинают перемежаться все быстрее, давая зрителю ощущение сращения данных двух линий в одну, но развивающуюся попеременно в двух временных пластах. Кроме того, такое ускорение темпа повествования в кино становится еще и репрезентацией мотива поиска и нарастающего внутреннего напряжения как у Чарльза, так и у Майка, который ищет встречи с Анной: например, сначала Чарльз приезжает в Эксетер и не находит там Сару - затем Майк, будучи уже в Лондоне, дозванивается до Анны и говорит о том, что не нашел ее в Эксетере после съемок. В том же ключе можно обратить внимание на развивающийся после этого мотив погони, когда мы видим Анну, уезжающую куда-то в автомобиле и сразу после этого - Чарльза, едущего в экипаже в поисках Сары.

Безусловно, интересна интерпретация сложной концовки романа Фаулза в экранизации Рейша. Сначала двойной финал упоминается в сцене на пикнике в доме Майка. Дэвид упоминает два финала: счастливый и несчастливый, спрашивая о том, как съемочная группа решила завершить фильм. Именно на этом моменте Майк спотыкается и сначала отвечает, что будет первый, а потом - второй, так и не давая определенного ответа, как бы подразумевая неясность собственного положения. Впоследствии мы видим, что проблема сложного финала в романе у Фаулза решается в фильме все тем же раздвоением сюжетных линий. Тот самый «счастливый финал» Рейш воплощает в виде «викторианской» концовки, где Чарльз, порвав свою помолвку с Эрнестиной, все же находит Сару спустя 3 года и воссоединяется с ней, тем самым подтверждая свое благородство джентльмена. Здесь как бы подчеркивается, что он поступает как истинный викторианец, женившийся на девушке, в которую он влюблен и с которой когда-то провел ночь.

Несчастливый же финал неоднозначен, и здесь наиболее ярко выделена проблематизация дихотомии актер-персонаж: Анна уезжает с финальной вечеринки с мужем и оставляет Майка, так же как ее героиня, Сара, в романе у Фаулза отказывается вернуться к Чарльзу, указывая на то, что она нашла свое место, и он волен выбирать для себя новый путь, независимый от общественных конвенций. Так, Рейш, с одной стороны, создает и антивикторианский финал романа, в котором Анна-Сара сохраняет за собой свободу выбора и заставляет Майка-Чарльза обратиться к себе и где герои расстаются, нарушая ожидаемый зрителем исход. С другой, данный финал кажется и вполне викторианским, так как Анна остается со своим мужем, поступая как добропорядочная викторианка и, тем самым возвращает Майка к его семье. Здесь еще раз акцентируется влияние

персонажей романа на героев-актеров, которые как бы приняли на себя викторианский стиль мышления. Не случаен в этом отношении и повтор финальных кадров «счастливой» викторианской концовки после эпизода из современности, где как бы подчеркивается влияние первого контекста на второй.

Таким образом, срачивая героев-актеров и персонажей романа режиссер добивается амбивалентности постмодернистского финала, создавая как викторианский финал в рамках сюжета романа, так и антивикторианский, который средствами кино стало возможно воплотить, используя героев-актеров из современности. При этом, обозначенная нами дихотомия становится основополагающим приемом при экранизации неовикторианского романа Фаулза в целом, создавая важный эффект восприятия сюжета одновременно и в прошлом, и в настоящем, не расщипляя его на две отдельных линии.

Список литературы

1. Кохан О. Н. История изучения неовикторианского романа в современном литературоведении / О. Н. Кохан // Инновационная наука. – 2016. – № 12. – С. 154–157.
2. Скороходько Ю. С. Стиппанк как явление современной литературы / Ю. С. Скороходько // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2015. – № 2 (2). – С. 223–229.
3. Толстых О. А. Неовикторианский постмодернизм Антони Бейетт (на примере романа «Possession») / О. А. Толстых // Вестник ЮУрГУ. Сер. Лингвистика. – 2005. – № 2 (11). – С. 89–93.

СЕКЦИЯ 3. Экстралитературные контексты и их художественное воплощение

Каяво В.А.

Научный руководитель: Сидорова О. Г.

УрФУ (Екатеринбург)

Книга Дэвида Смита «H. G. Wells: Desperately Mortal. A Biography»: взгляд историка на жизнь и творчество Герберта Уэллса

Книга Дэвида Смита, профессора истории Университета Мэна (США), «H. G. Wells: Desperately Mortal. A Biography» представляет собой полномасштабное исследование жизни, творчества и научной деятельности английского писателя Герберта Джорджа Уэллса. О всемирно известном фантасте-предсказателе написано немало исследований; в 2011 году был издан биографический роман английского писателя и литературоведа Дэвида Лоджа, который попытался собрать в единое связное целое все известные факты об Уэллсе, а также личные письма и документы путем «достраивания» биографических лакун предполагаемыми сюжетными вставками. Внушительный результат исследований, проводившихся Дэвидом Смитом в течение 15 лет, также представляет собой одну из биографий писателя; однако, эта работа была написана историком, и несколько отличается от литературоведческих исследований жизни и творчества фантаста. В данной статье была осуществлена попытка понять особенности подхода историка к литературному творчеству Герберта Уэллса; имеет ли подобное исследование свои преимущества, превосходит ли оно исследование литературоведческое, или же наоборот, уступает.

Биография Дэвида Смита не содержит в себе литературной критики и обсуждения влияния на Уэллса литературных течений или же его влияния на литературу в целом. Это прежде всего наброски – тем не менее, очень подробные – о жизни писателя, о его деятельности в Фабианском обществе, об отношениях с женами, любовницами. Главное для Дэвида Смита – задокументировать, составить статистику и проанализировать факты без художественных прикрас.

Смит тщательно описывает и оценивает Герберта Уэллса как публичную личность; изучает его влияние на СМИ и кинематограф, его участие в политике; его браки и многочисленные романы. Автор также фиксирует его многочисленные работы и дает поверхностный обзор различным перипетиям в жизни писателя безо всякой оценки. Например, письмо второй жены Уэллса, Джейн, умолявшей его вернуться домой к новорожденному сыну, вызывает у Смита довольно пресную реакцию. Или же, незначительные эпизоды или факты могут занять у автора несколько страниц (как, например, описание путешествия Уэллса в Австралию в 1839 году, а именно невероятного жаркого климата в то время; все это занимает в

два раза больше страниц, чем описание переживаний несчастной Джейн, потерявшей мужа из виду на целых два месяца).

Такие тонкие подробности также касаются у Смита и публикации значимых произведений Уэллсом, однако он вовсе не пытается их интерпретировать. Кроме того, для Дэвида Смита книги Уэллса представляются однозначными. Автор словно не обращает внимания на глубокую проблематику произведений Уэллса (или же ее не видит). Однако, то, что Смит показывает Уэллса через призму всего, что с ним связано, через взгляд его современников, что делает данную биографию весьма подробным источником о жизни и творчестве писателя. То, как Дэвид Смит подходит к различным этапам жизни Уэллса, можно увидеть на примере главы «Fiction about the Future», посвященной научно-фантастическим произведениям писателя.

Предметом главы «Fiction about the Future» являются предпосылки к началу творческой деятельности Герберта Уэллса в научно-фантастическом ключе и ее дальнейшее развитие, а также отражение идей и размышлений Уэллса в романах «Машина времени», «Человек-невидимка», «Война миров», «Первые люди на Луне», «Остров доктора Моро», «Когда спящий проснется», «Пища богов», а также рассказах. Ведущая идея Смита-историка заключается в том, что труд «Происхождение видов», изданный Чарльзом Дарвином в 1859 году, стал мощным толчком для изменений в науке и положил начало творчеству Уэллса в области научной фантастики. То есть, до труда Дарвина, совершившего переворот в науке, Уэллс не смог бы создать такие произведения, как «Машина времени», «Человек-невидимка», «Война миров» и т.д., так как для этого не было достаточно знаний. Герберта Уэллса как автора научно-фантастических романов просто не было бы.

Для Дэвида Смита в данной главе – как и во всей книге – важно показать то, как Герберт Уэллс становился тем самым Гербертом Уэллсом, чьи произведения интересуют читателя и по сей день: именно издатели, критики, пресса, ученые – «provided an opportunity for the young H. G. Wells to make his way initially» [1; 54] – «сформировали» его как писателя. Не оставляет без внимания автор и то, как перипетии в личной жизни, проблемы со здоровьем повлияли на писателя и его творчество в жанре научной фантастики.

Автор исследования подкрепляет свой довод путем анализа фактов жизни и творчества Уэллса, а именно периода обучения в Королевском колледже, развития науки на фоне значительных преобразований и открытий в биологии, химии и т.д., роли его жены и ее помощи, болезней и психологического состояния писателя, пытаюсь таким образом понять мотивы Уэллса; выяснить, что вдохновляло его. Также Д. Смит применяет поэтологический анализ фантастических произведений Уэллса – анализ стилевого, композиционного строя; в данном случае, это попытка выделить жанровые особенности научно-фантастических произведений писателя, которые делают их таковыми. Дэвид Смит также придает значимость тому факту, что Герберт Уэллс – англичанин, так же как и большинство ученых, поспособствовавших развитию науки; он подчеркивает и то, что Уэллс оказался «в нужное время в нужном месте», множество факторов повлияли на писателя.

Данное исследование Д. Смита кажется очень подробным фактически, хронологически и статистически, что поражает. Смит работает в первую очередь как историк, досконально перечисляя цифры, даты, названия трудов, цитаты из газет, журналов. Например, он вспоминает, как снижение цен (и на сколько) на бумагу во второй половине 19-го века позволило людям читать больше книг,

издавать новые журналы («Tit-Bits», «Answers to Correspondents», «Comic Cuts» и т.д.); сколько книг Уэллс опубликовал в тот или иной период, в каком издательстве и сколько получал за экземпляр, за права на экранизацию (например, Уэллс продал права на экранизацию «Человека-невидимки» в 1933 году с Клодом Рейнсом голливудским магнатам за 25 тыс. долларов). Также автор указывает, сколько писатель получал в фунтах за переводы книг на иностранные языки и как вообще Уэллс, став популярным, мог позволить себе запросить ту или иную сумму за публикацию рассказов в журналах и т.д. Д. Смит приводит данные, связанные с переизданием книг Уэллса в 1930-е гг., о его сотрудничестве с BBC. Не оставляет без внимания реакцию критиков и друзей на книги Уэллса; его дружбу с Вернон Ли (она же Вайолет Паже), которая была уверена (как она указывает в своем письме-рецензии на «Пищу богов»), что книги писателя ценны с художественной и научной точек зрения, что они могут формировать умы читателей, влиять на них – в этом они, как писательница сама выразилась, «оптимистичны». Смит упоминает Честертона и его разгромную критику научно-фантастических книг Уэллса, которые, по его мнению, вводили читателей в заблуждение; также Джозефа Конрада, Форда Мэддокса Форда, на которых повлиял так называемый «Wellsian thought».

Автор не раз, пусть и кратко, сравнивает творчество Уэллса и Жюль Верна, отдавая предпочтение первому. Согласно Смицу, произведения Верна больше похожи на авантюрные приключения, нежели книги Уэллса, имеющие серьезную научную основу (пусть даже и гипотетическую).

Однако во всех этих перечислениях словно нет логики: от вступления о перевороте Дарвина в науке, Смит резко переходит к обсуждению критической обстановки в Англии, и буквально в следующем абзаце автор заявляет о том, что талант Уэллса можно объяснить тем, что он вырос в стандартах англо-американской литературы, а затем – снова начинает рефлексию о научной обстановке конца 19- начала 20 вв. Смит выбирает объектом своего исследования писателя, творчество которого нельзя описать только с точки зрения литературы, он предпринимает попытку рассмотреть личность и творчество писателя с точки зрения истории науки, но в его выкладках нет стройности, логичности; некоторые факты кажутся совершенно излишними – на отрывках, очень подробно посвященных стоимости книг Уэллса, даже не хочется останавливаться, они не дают понять мотивов Уэллса, замысел большинства его романов.

Смит работает не как литературовед. Значительную часть главы он и в самом деле посвящает научно-фантастическим произведениям Уэллса, но чаще уходит в пересказ. Новых мыслей, идей, направленных на понимание замысла писателя будто нет (анализ романов, сделанный Д. Смитом, напоминает более глубокое исследование Ю. Кагарлицкого, посвященным тем же самым произведениям [2], где литературовед анализирует не только их научную основу, но и социальный подтекст, символичность). Более того, отождествление героев с Уэллсом не кажется разумным (например, «the Traveller – Wells himself, or so it seems to the reader – now discovers the true reality of the future...» [1; 59]; о «Войне миров»: «...Wells did when he spoke in the person of the artillery man...» [1; 67]). Замыслу Уэллса (который во многом един для всех научно-фантастических произведений писателя) Смит уделяет подробно лишь пару страниц в конце главы, фактически точно фиксируя цитаты, высказывания писателя. Идея Уэллса – о социальной роли науки и самих ученых – раскрыта не до конца. Уэллс всегда сплетает в своих книгах научный и

социальный аспект, так он изучает актуальные проблемы действительности (автор главы же больше уделяет внимания реализации научного контекста). Однажды Уэллс сказал, что научно-фантастические романы – это всего лишь подготовка к работе на бытовыми романами; чтобы дать представление о человеке, нужно его показать в отношении ко вселенной, к истории, а затем в отношении к другим людям.

Уэллс постоянно играет с сюжетом, рассматривая проблему с разных сторон: в одном романе он демонстрирует опасность отсутствия этической меры у ученых (но в «Первые люди на Луне» уже наоборот – он делает ученого (Кейвора) единственным носителем сострадания, искреннего интереса к науке): Гриффин, человек-невидимка, ужасен как личность, но, тем не менее, его история – это трагедия гениального ученого. В другом романе и мир, и завоеватели одинаково великие и ужасные, и у каждого по отдельности нет баланса и гармонии, отчего они терпят крах («Война миров»). Социальная роль науки, бескорыстное мышление – это преобразующая сила, но постоянно подавляемая эгоистичным индивидом; это ведущий мотив творчества Г. Уэллса. Д. Смит подробно этому внимание не уделяет.

Из вышесказанного можно сделать следующие выводы: книга историка Дэвида Смита – это качественная, очень тщательная хроника жизни Герберта Уэллса, благодаря которой можно выстроить подробную временную линию и буквально прожить каждое важное или же незначительное событие. При этом очень часто автор уходит в подробности, которые порой кажутся излишними и сбивают с толку читателя. Литературоведческий анализ нужен Смицу для фиксации последовательности событий, но глубокой проблематики в произведениях Уэллса автор словно не видит; с другой стороны, это и не является его целью. Тем не менее, важно то, что данная биография не просто содержит хронику событий; автор показывает то, как Герберт Уэллс стал Гербертом Уэллсом, автором научно-фантастических и социально-бытовых произведений, актуальных и сегодня.

Список литературы:

1. Smith, David C. H. G. Wells: DesperatelyMortal. A Biography / David C. Smith. – YaleUniversityPress, 1986. – P. 50-86.
2. Кагарлицкий, Ю. И. Герберт Уэллс: Очерк жизни и творчества / Юлий Кагарлицкий. – М.: Гослитиздат, 1963. – 279 с.

Шлыкова Д.В.

Научный руководитель: Полушкин А.С.

ЧелГУ (Челябинск)

Речь ребенка как способ создания эффекта «двойного видения» в освещении событий Холокоста в романе Дж. Бойна «Мальчик в полосатой пижаме»

Детские романы Джона Бойна принадлежат не только обозначенной возрастной группе. Это произведения о серьезных вопиющих проблемах прошлого и настоящей действительности, которые автор раскрывает через непосредственный, невинный взгляд ребенка. Устами детей глаголет истина, и, следовательно, их наивные речи и представления о жизни заслуживают доверия у читателя. Фундаментальным приемом в построении романа при этом является эффект «двойного видения», исследуемый нами ранее в книге Бойна «С Барнаби Бракетом случилось ужасное».

Двойное видение или «double vision» - способность удерживать в сознании героя две прямо противоположные идеи» (по определению Фицджеральда). Целью при этом является достижение более полного изображения, глубокого психологизма.

На этот раз «второй» фон, или исторический контекст обладает конкретностью, оказывает сильное эмоциональное давление. При отсутствии надрывных речей, реалистичных подробностей в описании сущности геноцида евреев и нацистской политики в целом, роман Бойна, безмолвно «кричит» о существовавшей ранее бесчеловечной несправедливости. Протагонист произведения, девятилетний немецкий мальчик Бруно, обычный ребенок, сознание, которого еще гибко и лишено стереотипов взрослых. Мир Бруно затемнен детским незнанием и наивностью, что усиливает трагизм произведения по ходу развития его действия. В этом заключается одна из основных целей, средством воплощения которой служит «двойное видение».

При тщательном анализе романа, можно выявить, что эффект «двойного видения» пропитывает произведение, проявляясь в различных формах (психологизм, и особенности пространственно-художественной организации, интерьер, а также лексические особенности, о которых мы будем говорить впоследствии).

Итак, особую роль в достоверном изображении мировосприятия ребёнка играет лексическое своеобразие романа. Главный герой мыслит и говорит в соответствии со своим возрастным и интеллектуальным уровнем. Так, Бруно, как и многие его сверстники, совершает ошибки в произношении слов, в их восприятии и толковании.

1. Ошибки в произношении слов (*The Fury*)

Бойн демонстрирует две плоскости видения при одном объекте изображения: одна из них реальная - это знания читателя о нацистской Германии и Холокосте, вторая - восприятие Бруно всеми органами чувств мира Аж-Выси.

Бойн дает возможность читателю стать его героем, слышать, чувствовать, видеть, думать, как он. Бруно совершает неоднократные ошибки в произношении слов, при этом он не только говорит, но воспринимает неправильно. В эпизоде разговора Бруно с матерью, мы постоянно встречаем фразу «У Фурора большие планы на него» или «The Fury had big things in mind for him». Даже, когда мать героя исправляет его, мы видим тот же вариант произношения «Фурор», поскольку Бруно опускает звук «г», а также использует артикль «The», будто бы речь идет не о живом человеке, а скорее силе, каком-либо предмете.

Перед нами пример языковой игры. Имя Фурора – говорящее: «Fury» с англ. означает «ярость». Прием ложной этимологии дополняет портретную характеристику Гитлера, акцентируя внимание читателя на главном свойстве его характера – злобе, ярости, что, безусловно, роднит его с прототипом.

«Неосознанные» ошибки в произношении слов выполняют несколько функций:

- 1) привлекают внимание читателя
- 2) «снимают маски», раскрывают истинную сущность мира, в котором живет Бруно с точки зрения самого ребенка. Так образ фюрера представлен не как личность, идеал для поклонения, а как уничтожающая сила, «fury».

2. Ошибки в восприятии.

При этом Бруно совершает ошибки не только в произношении имен собственных, но и в восприятии оных. Показательным примером является предложенная трактовка названия одного из локусов, их нового дома, «Аж-Высь».

В дуэте с Гретель Бруно дает следующую этимологическую характеристику данного слова: люди, которые до этого жили здесь, «плохо себя показали, и начальство так рассердилось, что аж вышвырнуло их из дома Пинком» («He didn't do a very good job and someone said out with him»).

Если мы прочтем данный отрывок в оригинальном варианте, то станет ясно, что за невинным «Out-With» или «Аж-Высь» кроется название лагеря заключенных «Аушвиц» (Освенцим).

Стоит отметить, что Бруно помимо неправильно произношения имеет также ложное представление о том, что это за место. Глазами ребенка, Аж-Высь – странный мир, куда зовут приключения и неисследованные места, дом, где так много детей, которые ходят так, как им заблагорассудится, в пижамах, где не существует правил, а вместо них – полная свобода и сплошные забавы.

Подобные примеры встречаются по ходу развития сюжета. Это детали интерьера дома, «служебная машина с красно-черными флажками», под цветовой гаммой которых явно угадывается изображение свастики, полосатые пижамы и матерчатые шапочки, как отличительные портретные детали в описании странных людей за оградой, «пижамников», являющихся заключенными.

Для Бруно все, что его окружает, до определенного момента кажется игрой, развлечением, герой видит лишь внешнюю сторону жизни, где нет проблем и все создано для того, чтобы быть счастливым. Одним из кульминационных моментов является разговор Бруно со Шмуэлем о повязках на рукаве с различными узорами (символом еврейства и свастикой). Для мальчиков это лишь аксессуар, а не ярлык нацистов или их жертв. В данном эпизоде прием двойного видения раскрывается по-новому, создает эффект предчувствия страшного финала.

Самый показательный пример ошибки в восприятии информации Бруно обрамляется авторским комментарием, раскрывающим суть детского мышления. Бруно, усваивая этические нормы окружения в котором воспитывается, следует им: «Хайль Гитлер! В представлении Бруно, это был еще один способ сказать: «Что ж, до свидания и всего хорошего». Из-за недостатка знаний Бруно не задумывается об истинном смысле восклицания, предполагая за ней наличие этической функции, не требующей объяснений и пререканий.

3. Отсутствие стереотипов, прямолинейность

Детское сознание не поработщено идеологическими установками. Культ личности фюрера чужд Бруно. Герой осознает, что фюрер высокопоставленное лицо, внушающее страх и безотказное уважение, но он выражает сомнения в том, достоин ли он таких почестей (мятежная мысль для взрослого). В эпизоде званого ужина, на который был приглашен фюрер, Бруно подробно говорит о впечатлении, которое он произвел на мальчика. Для него это «самый невоспитанный гость...который когда-либо являлся к ним в дом». Таким образом, суждения Бруно прямолинейны, лишены подобострастия и услужливости. Он разделяет людей не по социальному статусу, а по впечатлению, которое они производят.

Бруно неизвестно о преступлениях Гитлера против человечества. Прототип фюрера: садист, убийца миллионов людей в описании Бруно смягчается до образа невежливого грубияна не знающего норм этикета. Таким образом, портрет Гитлера, составленный Бруно производит комический эффект, причиной которого является прием двойного видения.

4. Повторение речевых штампов, навязанных постоянными укорами родителей

Размышления Бруно находятся под постоянным внутренним контролем родительских правил: « перебивать невежливо», « с уважением относиться к прислуге», «вести себя как джентельмен, особенно в присутствии дам».

Бруно в точности цитирует речь взрослых, что с одной стороны говорит, о его сознательном отношении к правилам, а с другой - о дистанции, отчуждающей Бруно от мира взрослых, о неизбежной необходимости следовать этим заученным фразам.

Это проявляется в виде неукоснительных по отношению к Бруно правил: «Не перебивать», («...он знал, что в разговоре никого нельзя перебивать»), табу на посещение «кабинета отца, куда вход был «воспрещен круглые сутки и заруби себе на носу»» («Father's office, which was Out Of Bounds At All Times And No Exceptions»), не прикасаться к вещам взрослых: («He had to keep his mucky hands off»- «грязные лапы») и так далее.

Наблюдения Бруно за поведением взрослых и усвоенные им этические правила не всегда оправдывают ожидания, что герой тут же подмечает. Так в сцене, разговора с матерью о нежелании Бруно оставаться в Аж-Выси, мальчик негодует: «Выходит, ей перебивать Бруно можно, а ему ее — ни при каких обстоятельствах». Подобные восклицания встречаются неоднократно.

Таким образом, в сознании Бруно властвует конституция родительских законов, которые мальчик старается придерживаться, на что неоднократно обращает внимание, неустанно повторяя их. Прием, к которому прибегает автор, позволяет читателю увидеть дистанцию по одной стороне которой – мироощущение Бруно, а по другую - представителей взрослых.

5. Цитирование речи родителей для создания образа взрослого человека

Бруно, как и многим детям его возраста, свойственно желание казаться старше своих лет, солиднее.

Небогатый лексический запас – одна из особенностей речи детей.. Герой старается обогатить свою речь мудрыми сентенциями и идиомами, хотя он и не уверен в их точном значении и сфере употребления. Так, во время разговора с матерью герой использует фразу «которую недавно заучил и теперь намеревался употреблять как можно чаще» - «Умному и неудача впрок»(«We can chalk it up to experience»).

6. Нехватка лексического запаса

Как отмечалось ранее, лексический запас Бруно находится на развивающейся стадии, поэтому некоторые слова и выражения для него незнакомы, отсюда индуктивным методом появляются различные теории об этимологии и семантике данной языковой единицы.

В словарном запасе Бруно не находится словосочетания 'foreseeable future' - «обозримое будущее», в чем он чистосердечно признается. В споре с сестрой Бруно приходит к логическому заключению, что «обозримое будущее» составляет не более трех недель с момента отсчета. Детское мышление не принимает абстрактных понятий, ему необходима однозначность и конкретность.

Также мы не найдем в лексиконе Бруно слова, связанные с политикой нацистов: свастика, евреи, вождь и т.д. Детское мироощущение далеко от националистических понятий и идеалов, он не имеет представления о Холокосте, и о сути разделения людей на евреев и остальных.

Подтверждение данного тезиса мы можем найти в размышлениях Бруно: «Так в чем же разница между людьми за оградой и военными? — спрашивал себя Бруно. - Кто решает, кому надевать полосатые пижамы, а кому красивую форму?»

7. Память.

С развитием сюжета Бруно забывает о прежней жизни, дома в Берлине, постепенно из памяти стираются имена «верных друзей, на всю жизнь». В этом также проявляется свойство детского мышления - забывать то, чего больше нет. С развитием сюжета действительность в сознании Бруно приобретает его реальные очертания: больше нет старого мира детства с его наивностью и комфортом, вечными забавами и лестницей через весь дом. Он сталкивается с проявлением жестокости, несправедливости.

8. Еще одной особенностью детской речи является преобладание простых предложений.

Это мы можем проследить в диалогах Бруно с окружающими, а так же в его монологической речи.

Детские психологи утверждают, что в высказываниях 8 – 9-летних детей наблюдаются ошибки в употреблении слов, вкладывание в слово неправильного значения, неточности в употреблении союзов, предлогов». У детей 8 – 9 лет складываются представления о многозначности слова. Ребенок понимает и включает в свою речь слова с переносным значением, в процессе высказывания может быстро подбирать синонимы. Бойн активно использует данные лексические

особенности детской речи при создании портрета ребенка и добивается при этом нескольких целей:

- 1) Усиливает психологизм
- 2) Завоевывает доверие читателя
- 3) Создает эффект «двойного видения»

Джон Бойн не использует прямых описаний фашисткой деятельности, он создает тонкий психологический роман; через взгляд ребенка, акцентирование его внимания на определенных деталях передает истинный смысл происходящих события, тотально воздействуя на читателя. Используя богатый арсенал лексический средств (трансформация слов, ошибки в представлении о семантических и этимологических свойствах слов, цитирование, использование штампов и т.д), автор создает реалистичный портрет ребенка. Прием отчужденности, используемый автором, позволяет показать действительность со стороны, глазами наивного ребенка, воспринимающего мир под смягченным ракурсом. Рожденный стать продуктом нацистской системы ребенок преодолевает ее идеологические оковы, что не удастся его старшей сестре, так же некогда свободной от идей чистой расы и геноцида евреев. Бруно в отличие от нее не принимает ложных представлений, навязанных учителем и нацистской пропагандой, он ориентируется лишь на собственные наблюдения, на опыт «экспедиций».

Таким образом, эффект двойного видения, выраженный прежде всего в специфике лексики ребенка, становится ключевым инструментом в передачи авторской идеи о чудовищности Холокоста, направленного на уничтожение, как оказалось неразборчивого.

Список литературы:

1. Бойн, Дж. Мальчик в полосатой пижаме [Текст]/ Дж. Бойн ; пер. с англ. Е. Полецкая, - Фантом-Пресс, 2010. - 288с. - То же [Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://knigosite.org/library/read/58009>
2. Малколм, К. Третий акт и эпилог [Электронный ресурс] .- Режим доступа: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-eng/cowley-tretact.html>
3. Boyn, J. The Boy in the Striped Pajamas [Электронный ресурс].- Режим доступа: <http://www.e-reading.by/book.php?book=100473>

Малышев Н.М.

Научный руководитель: Афоньшина М.В.

Челгу (Челябинск)

Отражение лексико-стилистических особенностей гонзо-журналистики на примере сборника статей Хантера С. Томпсона «Generation of swine»

В данной статье рассматривается такое направление журналистики как «гонзо-журналистика», истоки ее появления, развитие, стилевые и языковые особенности. Одним из первооткрывателей данного направления является журналист и писатель Хантер С. Томпсон.

В 50-60 годах XX века американская пресса переживала кризис или, как его еще называли, «великий газетный мор», вызванный многими причинами, одной из которых стала экспансия телевидения и, пожалуй, самой важной причиной стал «кризис доверия к прессе со стороны массовой читательской аудитории»[1; 30]. По результатам опросов, только 5 из 10 человек называли прессу беспристрастной и справедливой. В 70-ых годах данная тенденция продолжилась – закрывались крупные издания. Журнал «Editor and Publisher» («Редактор и издатель») писал 7 августа 1976 года: «Проблема №1, стоящая сегодня перед газетами: как добиться того, чтобы люди покупали и читали газеты»[1 ;43]. Выход этот журнал видел в том, чтобы привлечь к чтению газет молодых читателей в возрасте от 18 до 25 лет, а также в том, чтобы активно и искусно «искушать, заманивать, обольщать, соблазнять, провоцировать, подкупать, задабривать, очаровывать, гипнотизировать» аудиторию. В ответ на условия американской действительности второй половины 1960 –первой половины 1970 годов: войной США в Вьетнаме, расовыми волнениями, волной разоблачений в американской журналистике, с грубыми нападками на прессу вице-президента США Спиро Агню, расследованиями, например, Уотергейтского скандала (Расследование журналистов Вудворда и Бернстайна), введением администрацией Ричарда Никсона жесткой цензуры, из-за ограничения свободы журналистской деятельности начинают образовываться различные протестные движения, в результате которых на стыке журналистики и литературы возникает направление «новый журнализм» и его ответвление – гонзо-журналистика, которая ставит важнейшей целью обогатить арсенал выразительных и изобразительных средств журналистики богатством приемов художественной литературы и тем самым повысить ее общественную роль. Как и 40 лет назад, в современной журналистике США намечаются те же самые проблемы: запрет посещения зарубежных встреч президента, дезинформация в вопросах о методах борьбы с боевиками ИГ, упадок кол-ва печатных изданий, экспансия Интернет-журналистики и т.д. Общность проблем журналистики 70-ых и журналистики современности и обозначили актуальность нашего исследования. Целью работы стал анализ лексико-стилистических особенностей гонзо-журналистики на примере сборника статей Х. Томпсона «Generation of swine»[2]

Как уже было сказано ранее, одним из подвидов «новой журналистики» стала гонзо-журналистика (в переводе с английского gonzo - «рехнувшийся, чокнутый,

поехавший»). Основателем этого течения стал американский писатель, публицист Хантер Стоктон Томпсон. Однако, впервые использовал термин «гонзо» не сам Хантер Томпсон. Это был Билл Кордозо – редактор американского журнала «TheBostonGlobe». После прочтения опубликованной статьи Хантера Томпсона в журнале «Scanlan'sMonthly» под названием «The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved»[3] (Дерби в Кентукки упадочно и порочно) в 1970 году редактор отметил: «То, что ты делаешь — абсурдно, чудовищно, но до гениальности круто. Полное gonzo!». С тех пор данный термин получил широкое распространение в мире журналистики.

Существует несколько версий происхождения самого слова gonzo. Первая версия была выдвинута самим редактором Биллом Кордозо. По его словам, словом «gonzo» в ирландских кругах Южного Бостона называли человека, который остается в сознании после алкогольного марафона. Также Кордозо упоминал, что корни этого слова можно найти в искаженном французском языке – gonzeaux, что в дословном переводе означает «сияющий путь». Есть еще одна версия, по которой слово gonzo может иметь испанские корни и происходить от слова gonzagas, что означает «я тебя одурачил», «нелепости». Родоначальником данного жанра можно по праву считать статью Томпсона «The Kentucky Derby Is Decadent and Depraved»[3] (рус. «Дерби в Кентукки упадочно и порочно»), в которой журналисту была поставлена четкая задача – осветить известные лошадиные скачки (Дерби) в Кентукки. Присутствуя там, Томпсон был впечатлен поведением людей, которые приехали только, чтобы цитата «напиться и веселиться». Об этом и написал молодой журналист. Когда приблизилась дата сдачи статьи, Томпсон, ничего не редактируя, отправил свои записи и заметки, которые были очень жесткими и грубыми и, к тому же, имели ярко выраженную субъективную окраску. Данная статья вызвала большой интерес со стороны общественности, хотя в ней не было ни слова про сами скачки. Журналист даже не назвал победителя соревнования. Он акцентировал свое внимание на том, что его интересовало и, как считал, заинтересует читателей – общественное поведение.

Для анализа теоретической базы были использованы книги теоретика Томаса Вулфа «The New Journalism»[4], а также работы В.В. Виноградова и С.А. Михайлова и на основе их выделены основные лексико-стилистические особенности гонзо-журналистики.

Использование диалогов

Как сказал Томас Вулф: «Если статью чуть-чуть переработать, из нее получится хороший рассказ. Связки между фрагментами, пояснения даны вполне по-журналистски, как было принято в 1950-х годах, но все это можно быстро изменить. Раз-два — и готов невыдуманный рассказик. Но удивительнее всего событийная канва.» [4; 72] Создатель «новой журналистики» считал, что журналистскую статью с легкостью можно превратить в маленький литературный рассказ. Этим и пользовались все приверженцы этого направления. Так, один из главных принципов «новой журналистики» лежал в частом использовании диалогов.

“He is quitting the race,” he said. “We just got the word. He’s going on TV in Boston in 10 minutes to announce his final decision.”

“You lying swine!” I shouted. “ Why do you bother me with these cheap political rumors?”

"This one's true," he said. "The man is pulling out. The whole campaign staff is terminated as of 10 o'clock this morning. People are weeping and clinging to each other. I just lost \$500 a day for the next two years."

"Never mind the money. What's happening?"

"Madness," he replied. © Apres Moi, le deluge [2; 68]

Диалоги играют важную роль в статьях Томпсона. Благодаря им читатель может лучше понять объект анализа журналиста. Особая роль уделяется манере общения и словарному составу. По большому количеству обсценной лексики в диалоге можно понять темперамент говорящего, а диалектизмы могут дать информацию о его родине и происхождении. Все это создает полный портрет человека.

2) Повествование от 1-го лица

Хантер Томпсон в своей статье под названием "Saturday Night in The City"[2; 20] передал похождения в тату салон со своей коллегой от первого лица.

"I dropped Maria off in front of the tattoo parlor just before midnight. There was no place to park on the street, so I sent her inside and found a place on the sidewalk, in front of a house with no lights." [2; 20]

Повествования от 1-го имеет несколько ключевых особенностей в творчестве Хантера С. Томпсона. Во-первых, этот прием дает активную картину происходящего, читатель, изучая статью, полностью погружается в объект журналистики. Также стоит отметить, что главный принцип гонзо-журналистики – это субъективность. Повествование от первого лица состоит почти полностью из эмоций самого журналиста, что добавляет субъективизма в статью. Более того, личная экспрессия автора возбуждает интерес и эмоции самого читателя, что не может не влиять положительно на читаемость статьи.

Использование описательных предложений

"Huge brains, small necks, weak muscles and fat wallets – these are the dominant physical characteristics of the '80s . . . The generation of swine." [2; 35]

"We had barely settled in – with a flagon of iced Near Beer and a full dinner of Spicy Hot nuggets from the Kentucky Fried Chicken people in lower Daly City – when a series of horrible beatings climaxed abruptly in a frenzy of teen-age political blather from Sylvester Stallone, and then the movie was over." (C) A Generation of Swine [2; 35]

Этот прием делят на несколько частей – описание обстановки (предметов интерьера), процессов, пережитого опыта человека и его характеристики. Описательные предложения используются в целях создания художественного образа, что доказывает двойственность гонзо-журналистики (положение между журналистикой и литературой). Благодаря описаниям автор ярко передает образы и обстановку вокруг объекта статьи. Также ряд описательных предложений подчеркивает отношение автора к объекту, следовательно, помогает сильнее проявляться субъективизму.

Использование обсценной лексики

"Are they wallowing and whooping with harlots whenever they're not on camera?" © The Hellfire Club [2; 29]

"Their only "crimes", after all, have involved low rumors and innuendo and being seen in public with sluts and half-naked bimbos." © The Hell fire club [2; 29]

Обценная лексика, обычно, не приветствуется в статьях журналистов, но у Хантера С. Томпсона она занимает особое место (что опять же доказывает двойственность гонзо-журналистики). Автор часто использует этот прием для характеристики отдельных лиц или ситуаций, что дает явную оценку происходящего и отношение автора к тому или иному объекту журналистики. Это помогает читателю лучше понимать позицию журналиста.

4) Оценочные высказывания

“Gary is still the brightest and shrewdest of all the presidential candidates, and he will make a run at it.” © Gary Hart Talks Politics [2; 32]

“That’s ridiculous,” © The Geek from Coral Gables [2; 41]

Оценочные высказывания занимают особое место в творчестве Хантера С. Томпсона. С помощью них автор ярко выражает свою позицию относительно объекта журналистики. Благодаря этому приему читатель может легко понять позицию автора. Это добавляет легкость в чтение статьи. Более того, оценочные высказывания добавляют личное отношение журналиста к тому или иному явлению.

5) Использование эпитафий

“This generation may be the one that will face Armageddon.” – Ronald Reagan, People magazine ©Showdown in the Pig Place» [2; 23]

“Here is wisdom. Let him that hath understanding count the number of the beast: for it is the number of a man; and his number is Six hundred threescore and six.” – Revelation 13:18 [2; 44]

Эпитафиям свойственно сильно воздействовать на читателя несколькими путями. Во-первых, цитаты перед статьей задают определенный дух и смысл всей статьи. Во-вторых, если автор использует в качестве эпитафий цитаты его современников, это может вызвать интерес публики. Например, в статье «Showdown in the Pig Place» Хантер С. Томпсон привел цитату Рональда Рейгана. Американские читатели были заинтересованы в политическом мнении Томпсона, поэтому цитата действующего на то время президента США провоцирует дополнительный интерес к статье. В-третьих, эпитафии показывают начитанность и осведомленность автора, что вызывает доверия публики.

Использование идиом

“We had just watched Gorbachev on TV in the lounge at Lindbergh Field, and he was clearly on a roll...” © 666 Pennsylvania Ave. [2; 44]

“We were all edgy.” © Bad Nerves in Fat City [2; 50]

Идиомы играют важную роль в статьях Хантера С. Томпсона. Фразеологизмы очень часто имеют форму разговорного языка, что способствует легкому усвоению информации в статье читателю. Также многие идиомы имеют специфическую эмоциональную окраску, что добавляет не только субъективизм в статью, но и стимулирует эмоции самих читателей. К тому же, этот прием украшает язык автора и добавляет элемент художественности в стиль Хантер С. Томпсона.

Основываясь на теоретической базе и лексико-стилистическом анализе статей автора, были сделаны следующие выводы:

1) Гонзо-, являясь ответвлением «новой журналистики» появляется как ответ на события в США 60-70 годов, а именно, ужесточение цензуры, запреты публикации, кризис жанра;

2) Гонзо-журналистика однозначно не относится к одному жанру – оно находится между журналистикой и литературой;

3) Ключевая особенность данного направления – субъективизм, который выражается в следующих особенностях: использование обценной лексики, диалогов, описательных конструкций и т.д.

4) Статьи обретают лаконичность и информационный объем, а также приобретают художественность, что выделяет их среди других произведений публицистического жанра.

Список литературы

1. Михайлов С. Журналистика Соединенных Штатов Америки СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2004 г.
2. Хантер С. Томпсон «generation of swine»: Путешествия, художественная литература. Simon & Schuster, 1988.
3. Хантер С. Томпсон The Kentucky Derby is Decadent and Depraved. Scanlan's Monthly, vol. 1, no. 4, June 1970.

Петрова Е. В.

Научный руководитель: Ушакова О.М.

ТюмГУ (Тюмень)

Поэтическое наследие Дж. Китса в контексте русской культуры XIX в.

В нашей работе мы обращаемся к вопросу рецепции поэтического наследия английского поэта-романтика Дж. Китса (1795 – 1821) в отечественной художественной и научной литературе и публицистике XIX в.

Предпосылкой обращения отечественных авторов к Китсу явился, по мнению академика М.П. Алексеева, перевод книги Д. Вольфа «Чтения о новейшей изящной словесности» (1835), в которой Китс упоминается один раз, как друг Перси Биши Шелли, на смерть которого тот написал одну из своих лучших элегий «Adonais».

Спустя почти двадцать лет имя Китса появилось в контексте отечественной публицистики. Н.Г. Чернышевский с большой долей занимательности упоминает английских поэтов в новостях «Отечественных записок» (1854, №95), говоря об открытии Кристального/Хрустального замка (Crysta lPalace) в лондонском Гайд-Парке в 1851 г. Так, повествуя о «бюстах разных эпох» Чернышевский замечает, что в «наш век начинает господствовать лучшая физиономия»[7; 93]. И примерами этих «лучших физиономий» становятся представители английского романтизма: Дж. Г. Байрон, П.Б. Шелли, Р. Саути, У. Вордсворт и Дж. Китс. Этот новостной эпизод демонстрирует, что Китс и поэты-романтики Британии были не только (и не столько) важны и известны как творцы, но публика не в меньшей степени ценила

их прекрасный и одухотворенный внешний облик. Их внешность гармонировала с их идеями, литературными образами и соотносилась с направлением, которое они представляли.

Отметим, что в журналах имя Китса присутствовало не только в новостных разделах. Так, интересным художественным фактом является стихотворение Б.Н. Алмазова (1827 - 1876) «Успокоение», которое в 1862 г. в «Русском вестнике» было опубликовано с пометкой «Подражание Китсу». В дальнейшем стихотворение по неизвестным нам причинам публиковалось без данной пометки.

Проанализировав и сопоставив «Успокоение» и поэтические тексты Китса, мы пришли к выводу, что с современной точки зрения «Успокоение» можно скорее определить, как «оммаж», а не подражание. Такое заключение базируется на том, что не обнаруживается точных отсылок к каким-либо конкретным произведениям Китса. Скорее можно сказать, что стихотворение Алмазова отсылает нас к биографии поэта, это своего рода переработка творческого пути Китса. Читая «Успокоение», мы видим как некоторые сходные с Китсом мотивы и темы (очарование, разочарование, мечты, счастье, дружба), так и полное расхождение с творческой позицией поэта. Стихотворение Алмазова «Успокоение», практически забытое в наше время, представляет собой редкий пример рефлексии над творчеством одного из самых ярких представителей английской романтической поэзии.

Возвращаясь к научной литературе, стоит отметить, что в книге Ю.Шмидта «Обзор английской литературы XIX столетия» (1864) имя Китса тоже присутствует. Поэта снова связывают с элегией «Adonais», но теперь он отмечается еще и как последователь Шелли с примечанием, что Китс автор поэмы «Эндимион».

Существует ряд работ, касающихся уже непосредственно Китса как поэта, и эти работы берут свое начало с конца XIX в. В 1889 г. в журнале «Вестник Европы» З.А. Венгерова (1867—1941) опубликовала статью «Джон Китс и его поэзия». Эту статью можно считать первым серьезным обращением к поэту в дореволюционной России. Венгерова делит свою работу на три части. В первой части дана характеристика литературы Англии XIX в., и выделяются авторы: В. Скотт, У. Вордсворт, П.Б. Шелли и Дж.Г. Байрон. В целом, Венгерова обращается к роли литературы в Британии, ее развитию, поясняет, какие факторы (внешние и внутренние) на нее влияют (политика, борьба за свободу слова). Таким образом, она подготавливает почву для дальнейшего более глубокого понимания сути поэзии Китса. Что касается самого Китса, Венгерова обращает внимание на то, что он малоизвестен за пределами Британии, например, в Германии и Франции, отмечает, что полного перевода его поэм и стихотворений в неанглоязычных странах не имеется, есть пара отдельных очерков и статей, но они лишь поверхностно освещают достоверные факты из биографии Китса.

Во второй части Венгерова характеризует среду и окружение, которые способствовали развитию Китса как поэта. Она доказывает то, что на Китса оказал сильное влияние Ли Хант, редактор журнала, эссеист, поэт, критик, в круг единомышленников которого Китс входил. Параллельно автор анализирует творчество поэта, говорит о враждебной критике в адрес опубликованных произведений и называет самые выдающиеся работы («Сон и поэзия», «Гиперион», «Эндимион»).

В третьей части статьи говорится о связи Китса и Шекспира. Венгерова называет Китса «избранной натурой», которая находит особое наслаждение при

чтении Шекспира, по мнению Венгеровой, он видит в нем мудреца с чуткой душой, а не наставника, и он выражает свое восприятие Шекспира в письмах и стихах («Перед вторичным чтением «Короля Лира»). Большое внимание Венгерова уделяет анализу поэмы «Эндимион»: сюжету, критическим отзывам современников, какое место она занимает во всем творчестве Китса и т.д. Но в основном Венгерова использует в статье общий перевод в прозе поэмы со вставками некоторых цитат, перевода в стихотворной форме нет.

Целью работы Венгеровой было «[...] указать на значение Китса, во-первых, как замечательного поэта самого по себе и, во-вторых, как главного представителя переходной поры, отмечающего собой конец господства "озерных" поэтов и начало нового литературного периода. Если нам удастся возбудить в читателях интерес к поэзии Китса и способствовать ознакомлению русской публики с этим выдающимся поэтом нашего века, мы будем считать свою задачу исполненной»[4]. Таким образом, Венгерова была первым «послом» творчества Китса в России. Она первая из известных ученых раскрыла концепцию творчества Китса, его идеалы, идеи, эстетику, представила содержание и перевод некоторых работ.

В дальнейшем именно эта работа легла в основу статьи в «Энциклопедическом словаре» Брокгауза и Ефрона (том XV, 1895). Статья представляет собой сокращенный вариант статьи из «Вестника». Венгерова показывает, как биография Китса связана с его творческим путем: его происхождение, литературный кружок, чтение Гомера, Э. Спенсера, У. Шекспира, Дж. Мильтона. Отмечает, что при отсутствии должного образования, следуя своей интуиции, Китс внес новый элемент в интерпретации эллинизма. На примере поэм она утверждает, что его поэзия сложна для чтения и понимания из-за запутанности фабул и эпизодов. Для подтверждения этого тезиса приводятся содержания в сокращенной форме («Эндимион», «Гиперион», «Ода к греческой вазе»). Эта повествовательная и концептуальная сложность могли стать еще одной причиной отсутствия переводов. Все выше сказанное позволяет Венгеровой сделать вывод о том, что Китс создал и отразил в своей поэзии целостную эстетическую теорию, обусловленную глубоким проникновением в античный мир, носящую спиритуалистический, мистический характер.

Завершает XIX в. напечатанный в 1895 году первый перевод сонета Китса «Моим братьям». Перевод был опубликован в газете «Петербургская жизнь». Его автором является русский поэт, библиограф, переводчик, литературовед, педагог и театральный деятель Н.Н. Бахтин, разместивший перевод под псевдонимом Н. Нович.

Таким образом, исследуемые проблемы восприятия поэзии Китса в русской культуре XIX в. демонстрируют, что в проанализированных нами работах имя Китса в основном используется для иллюстрации творчества других поэтов (Шелли) или в контексте размышлений о поэтах Англии. Китс не рассматривается как самостоятельный поэт, несмотря на наличие изданий, включающих его стихотворения. Лишь начиная с 1889 г., когда З.А. Венгерова опубликовала первую в литературе России статью о Китсе и его поэзии, с характеристикой, историей, биографией, прозаическим переводом поэм, закладываются основы отечественного китсоведения. В художественной литературе за целый век мы можем найти рецепцию творчества Китса только в «оммаже» Алмазова и зафиксировать один перевод Бахтина.

Список литературы

1. Китс Джон. Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1989. – 320 с.
2. The Complete Poems of John Keats. W.: Wordsworth Editions Limited, 2001. – 544 с.
3. Алмазов Б.Н. «Успокоение» // Русский вестник. М.: 1862. № 38. С. 750-752.
4. Венгерова З.А. Джон Китс и его поэзия. Из истории английской литературы [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://az.lib.ru/w/wengerowa_z_a/text_1889_kits_oldorfo.shtml
5. Венгерова З.А. Китс. Статьи для Словаря Брокгауза и Ефрона [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-eng/vengerova-kits.htm>
6. Нович Н. Переводы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vekperevoda.com/1855/novich.htm>
7. Чернышевский Н.Г. Новости // Отечественные записки. Санкт-Петербург: 1854. № 95. – С. 93-94.

Сосонко А.С.

Научный руководитель: Сейбель Н.Э.

ЮУрГГПУ (Челябинск)

Билингвизм пьесы Хольгера Шобера «Чёрное молоко» как отражение исторической концепции автора

Пьеса Хольгера Шобера «Черное молоко, или Экскурсия в Освенцим» (2011) написана на фоне «отчетливо ощутимой смены эпох и сопутствующих им художественных концепций» [2, 3], «изобретательного и виртуозного поиска точек пересечения реального и фикционального» [Цит. по 9, 10]. Она несёт в себе следы постдраматизма, хотя «многие мотивы... очевидным образом связаны с историей, политикой, состоянием общественного мнения... проблемами, остро выявившимися в недрах XX века» [5, 109]. «Бесспорная полемическая направленность... по отношению к классике» [7, 93], «гротескная картина ... кризиса» [6, 271], ощущение «подлинной драмы... по ту сторону слов» [8, 166], – проявление тех тенденций, которые отличают «классиков» постдраматической драмы и не утрачивают актуальности в новейшем театре. Ярким проявлением постдраматической традиции у Шобера становится удвоение образов и смыслов и языковая игра, проявляющаяся в специфическом билингвизме пьесы.

Двойничество – основной принцип соотношения персонажей пьесы «Черное молоко».

Сюжетным центром и точкой отчёта в пьесе Хольгера Шобера является вставной текст дневника Марики: эпико-лирические вставки создают ритмически

организованные «разрывы» основного действия и обеспечивают читателю взгляд на современность с позиций истории. Юная и наивная девочка записывает свои жизненные впечатления, фоном для которых становится начало фашистской оккупации. Её интересы предельно далеки от политических катаклизмов столетия и ей кажется, что ничего значительного не происходит, пока она не сталкивается с бесчеловечностью новых «хозяев жизни» лицом к лицу. Её юношеские мечты и разочарования «рифмуются» с прологом пьесы, в котором каждый из героев-современников оказывается перед лицом собственных несбывшихся желаний и надежд: «Может быть большинство людей несчастно. Может быть, быть человеком как раз и означает быть несчастным» [10, 265]. Лишь постепенно трагедия свидетельницы войны «расходится» с бытовыми, повседневными огорчениями героев нашего времени, лишь к финалу её отчаяние начинает менять их отношение к жизни. Дневник Марики антитетичен по отношению к главному диалогу двух Томашей: старшего-поляка и младшего-немца. В поисках возможности коммуникации эти два героя постоянно переходят с польского на немецкий и с немецкого на английский. Дневник же написан на литературном немецком языке. Если героям, живущим в начале нашего века, кажется, что боль и страдание лишили языки их предков легитимности, то прошедшая унижение и страх героиня умеет всю свою беду вложить в простые, лаконичные фразы: «Было больно. Очень больно... Я бы хотела сказать, что была так далеко, что ничего не почувствовала. Но я этого сказать не могу. Потому что я почувствовала всё. Каждую секунду» [10, с. 287]. Романтизм и разочарование её первого чувства подчеркнуты и единственным в пьесе поэтическим образом – букетом белых лилий: знаком юношеской любви, традиционным символом девы Марии, обретающим в ткани пьесы символику смерти (из-за них произошла ссора и последовавшее насилие). Вера Марики в любовь и людей, как и способность просто говорить о страшном и сложном, кажется окончательно утраченной новым поколением.

Относительно вставного текста девичьего дневника двойниками выступают Марика-бабушка и Изабелла-дочка Томаша-поляка. Обе начинают с очарования немецкой культурой и заканчивают отчаянием, ставшим следствием откровенного преступления, совершённого против их личности. Бабушка проходит путь жестокого открытия правды, утраты иллюзий и в итоге гибели, для внучкиоткрывается страшная история семьи, которую она принимает (последний фрагмент дневника она читает вместе с Марикой) и готова преодолевать свои страхи, обсуждая их с таким же отчаявшимся и одиноким Томасом. Открытый финал несет потенциал страшного открытия и искалеченной подростковой психики, но и взаимного «излечения» через диалог и принятие себя и друг друга. История фашизма не завершилась в прошлом: она продолжает ранить, причинять боль, разбивать судьбы:

*он травит на нас кобелей он дарит нам в ветре могилу
мечтая играет со змеями...* [10, 293]

Вторая пара двойников – Томас (немец) в современности и Марика (бабушка Томаша-поляка) в прошлом. Им обоим предстоит понять, что же на самом деле представляет немецкий лагерь. Изначально они полны иллюзий. Они склонны считать, что лагерь – это лишь способ организации труда. Чтобы прозреть, героям приходится подвергнуться процедуре снятия масок и утраты иллюзий. Иллюзии Томаса развеяны после ознакомления с документами, которые несут истинную информацию о лагере, правду, заключающуюся в совершении преступлений против

масс. Травма кажется непреодолимой. Метафора названия пьесы в большей мере относится именно к их судьбам: черное молоко – отравленное, внушающее ужас противоестественностью, оно питает, но питает обманом, ядом, страхами.

Третья пара – Томаш-поляк и Томас-немец; с одной стороны, они выступают как двойники, а с другой – как антиподы. Совпадение имён Томас (Томаш) не случайно. Для каждого из героев немецкий язык является скомпрометированным, но по разным причинам. Они пытаются защититься от истории, от жестокой и противоречивой правды прошлого. Они пытаются сделать вид, что всего этого не существовало или не могло, не должно было существовать.

Томаш (поляк) пытается скрыть трагедию бабушки от своей дочери, запрещает ей читать дневник Марики, закрыться от немецкого влияния.

Томас (немец) пытается сделать вид, что трагедии фашизма не было. Хочет поставить барьер между собой и историей его нации.

«Большая, сложная, масштабная тема XX века – концентрационный лагерь в Освенциме – уменьшена автором до камерности и сведена к фигуре треугольника: средних лет поляк-полицейский, его дочь и её ровесник из Германии, приехавший на экскурсию в мемориал Освенцима» [4, 12].

В связи с такой организацией системы образов и мотивировкой поведения героев возникает сложная лингвистическая картина пьесы. Она написана на странной смеси немецкого, польского, английского и транслита, передающего акцент при пользовании чужим языком. Читатель попадает в ситуацию намеренного полилингвизма, демонстрирующего тотальную раскоммуникацию по признаку отношения к прошлому и принадлежности к разным поколениям. Билингвизм («многоязычие») – это владение несколькими языками в равной степени одним говорящих (или обществом говорящих) или использование нескольких языков в пределах одной социальной общины. Встретившиеся герои Шобера находятся в близкой ситуации: живущий в юго-западной Польше Томаш владеет немецким почти как родным: «Думаешь, я юмора не понял? Я ... жил в Германии» [10, 274]. Казалось бы, им должно быть нетрудно договориться. У. Вайнрайх в своей работе «Одноязычие и многоязычие» пишет: «Миллионы людей, возможно большинство людей, в течение своей жизни в той или иной степени овладевают двумя или несколькими языковыми системами и умеют пускать их в ход каждую в отдельности – в зависимости от требований обстановки» [1, 26]. Однако би(поли-)лингвальный художественный текст несет элементы национальной картины мира, «лингвокультурологические приоритеты автора» [3, 301]. Схемы и штампы составляют изначальные воззрения Томаша: «Немцы... – страна рабочих пчёл» [10, 273], «У нас, в Польше... эта поговорка... немного пахнет насильем» [10, 277]. Однако герои активно ищут формы коммуникации, чтобы не прибегать к помощи скомпрометированных языков: «Это тяжело. Я думаю по-польски, говорю по-немецки, а ты отвечаешь по-английски. Так и свихнуться недолго» [10, 278].

Отказываясь от общего языка, герои выбирают одинаковую форму протеста, что не помогает их взаимопониманию: между ними – конфликт поколений и социальная пропасть: один юный школьник, а другой немолодой работник полиции. У героев нет ограничений в поиске и использовании тех или иных языковых средств, они вольны выбирать эти средства для единой цели – понять боль друг друга. Их объединяет быт (первый «прорыв» льда безразличия происходит, когда Томаш решает накормить мальчишку), общее чувство истории, сходные жизненные интересы и цели:

Томас. I am not a bad person you know?

Томаш. Да без разницы

Томас. No. I am not a bad. You know?

Томаш. Нет. Ты хороший парень.

Томас. For a German

Томаш. Нет. Просто ты хороший парень [10, 284].

Попеременное использование нескольких языков в конечном итоге не мешает героям дойти до сути проблемы и выработать общую позицию. Торжествует единение взглядов на общее прошлое и принятие друг друга. Собственно, и надежда на то, что Изабелла сможет справиться с обрушившейся на неё правдой, тоже связана с примирением с Томасом. Получается, что национальные языки по своей сути являются сослагательными. Они не взаимоисключают позиции другого. Картины, создаваемые различными лексическими моделями, пересекаются в точке этических оценок, морали, человечности, справедливости.

Список литературы:

1. Вайнрайх, У. Одноязычие и многоязычие / У. Вайнрайх // Новое в лингвистике. – Вып. 6. Языковые контакты. – М., 1972. – С. 25 – 60
2. Городецкий С.И. Проблема художественной условности пьес Роланда Шиммельпфенинга: Автореф. на соиск. ... уч. степ. канд. филол. наук / С.И. Городецкий. – М.: РГГУ, 2011. – 25 с.
3. Корнеева Т. А. Семантическое пространство билингвального текста: интертекстуальный и интратекстуальный план / Т.А. Корнеева // Эпоха науки. № 8, 2016. – С. 297 – 306.
4. Райкина М. О дерзости, о зависти, о смерти / М. Райкина // ШАГ 11+: Новая немецкая драматургия. – М.: Гете-институт; Текст, 2005. – С. 11 – 15.
5. Сейбель Н.Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы / Н.Э. Сейбель // Филологический класс. – № 3 (33), 2013. – С. 109 – 113.
6. Сейбель Н.Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы / Н.Э. Сейбель // Политическая лингвистика. – № 4, 2014. – С. 270 – 273.
7. Шарыпина Т.А. К проблеме сценической рецепции сюжета о Медее на рубеже XXI века (Том Ланой «Мама Медея») / Т.А. Шарыпина // ExperimentaLucifera: Сб. материалов III Поволжского научно-методического семинара по проблемам преподавания и изучения дисциплин классического цикла. – Н. Новгород: НГУ им. Н.И. Лобачевского, 2005. – С. 92 – 96.
8. Шевченко Е. Н. Пьеса Йона Фоссе «Однажды летним днём: диалог с традицией европейской «новой драмы» (к проблеме драматургического действия) / Е.Н. Шевченко // Новейшая драма рубежа XX – XXI вв.: проблема действия. – Самара: Самарский университет, 2014. – С. 164 – 173.
9. Шевченко Е.Н. «Магический реализм» Роланда Шиммельпфенинга / Е.Н. Шевченко // Новейшая драма рубежа XX – XXI веков: мимическое/антимимическое. – Самара: Инсома-пресс, 2013. – С. 110 – 123.
10. Шюбер Х. Черное молоко, или Экскурсия в Освенцим / Х. Шюбер // ШАГ 11+: Новая немецкая драматургия. – М.: Гете-институт; Текст, 2005. – С. 261 – 293.